آجکل
فلم نمبر

آجکل

نئی دہلی

فلم نمبر

ایڈیٹر
شہباز حسین

سب ایڈیٹر
نند کشور وکرم

جلد ۳۰ — شمارہ ۱-۲
اگست ستمبر ۱۹۷۱ء
شراون بھادر شک سمہ ۱۸۹۳

خط و کتابت و ترسیل زر کا پتہ
شہباز حسین ایڈیٹر "آج کل"
پبلیکیشنز ڈویژن پٹیالہ ہاؤس نئی دہلی

شائع کردہ
ڈائرکٹر پبلیکیشنز ڈویژن
پٹیالہ ہاؤس - نئی دہلی - ۱

ترتیب

فلم نمبر کیوں ہے؟

اُردو کے مشہور افسانہ نگار غلام عباس نے ایک واقعہ لکھا تھا کہ وہ اور ان کے ایک دوست کوئی فلم دیکھنے گئے تھے۔ فلم شروع ہونے میں دیر تھی اس لئے وہ باہر ٹھہرے تھے ایک فقیرن اپنے لاغر بچے کو لئے ہوئے ان کے سامنے آئی اور اپنا دست سوال دراز کیا۔ اُن کے دوست نے اسے دھتکار دیا اور وہ آگے بڑھ گئی۔ فلم شروع ہوئی۔ فلم کی ہیروئن پر افتاد پڑی اور وہ اپنے بچے کے ساتھ گھر سے نکل گئی۔ فلموں کی روایت کے مطابق طرح طرح کے دُکھ جھیلنے کے بعد کوئی درد بھرا گیت گا کر بھیک مانگنے لگی۔ اس منظر نے عباس کے دوست کو اتنا متاثر کیا کہ وہ زار و قطار رونے لگے۔ نقل اصل سے زیادہ پُر اثر ثابت ہوئی۔ یہ کوئی واحد مثال نہیں ہے۔

فلموں کا ہماری زندگی سے گہرا تعلق ہے۔ یہ ایک ایسا میڈیم ہے جس کے اثرات بڑے اہم اور گہرے ہیں اور ہماری توجہ کے طالب ہیں خصوصاً ایسی صورت میں جبکہ ہندوستان میں فلموں کے جمالیاتی اور سماجی پہلو پر بہت کم بحث کی گئی ہے۔ حال تک فلموں میں کام کرنا غیر شریفانہ پیشہ سمجھا جاتا اور مخرب اخلاق ہونے کا الزام اب بھی اس پر عائد ہے۔ کسی بھی میڈیم سے اچھے اور بُرے دونوں طرح کے کام لئے جا سکتے ہیں۔ اخلاقی اقدار اضافی ہیں اور بدلتے بھی رہتے ہیں۔ اس کے ماسوا فلم تعلیم و تدریس، معلومات کی بہم رسانی، سائنسی ایجادات و انکشافات سے واقفیت کا نہایت اہم ذریعہ ہے۔ ادب کی طرح فلم کا بنیادی مقصد تفریح ہے۔ ادب بھی گھٹیا، فحش اور مخرب اخلاق ہوتا ہے۔ مگر اس وجہ سے اس سے روگردانی نہیں کی جاتی۔ غالباً ہم نے اپنی فلموں کے بارے میں کچھ ایسا سمجھ لیا ہے کہ ان کی اصلاح ہو ہی نہیں سکتی۔ لہٰذا فلموں سے متعلق مسائل پر اب تک مکمل کر بحث کی گئی ہے۔ اس کی ضرورت اور اہمیت کے پیش نظر ہم نے فلم نمبر نکالنے کا فیصلہ کیا ہے تاکہ ان تمام امور پر روشنی ڈالی جا سکے۔ جو فلموں کی موجودہ افسوس ناک صورت حال کے ذمہ دار ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ اردو/ہندی میں اچھی فلمیں نہیں بنی ہیں، البتہ یہ ضرور ہے کہ ان کی تعداد کم ہے اس کی بہت سی وجہیں جن پر مختلف مضامین میں بحث کی گئی ہے۔ ملک کی مختلف علاقائی زبانوں میں بڑی عمدہ فلمیں بنی ہیں۔ اور انہوں نے بین اقوامی فلمی میلوں میں اعزاز حاصل کیا ہے۔ گزشتہ چند برسوں سے حقیقت پسندانہ اور زندگی کی صحیح و سچی عکاسی کرنے والی فلمیں تیزی سے بننے لگی ہیں۔ ان فلم سازوں کو کئی طرح کی دقتوں کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے۔ مگر فلم فنانس کارپوریشن کی مدد سے متعدد ایسی فلمیں بنی ہیں۔ جو ہمارے سماج کی آئینہ دار ہیں۔ ضرورت ہے کہ ایسی فلموں کو بڑھاوا دیا جائے۔ ان میں خوبصورت رنگ، دلکش چہرے، عالیشان سٹ، اور نامور فن کار نہیں ہیں۔ ان میں خامیاں بھی ہو سکتی ہیں۔ مگر اس کے باوجود یہ فلمیں ان لوگوں کی سرپرستی چاہتی ہیں جو ہندوستانی فلموں کا معیار بلند کرنا چاہتے ہیں۔ فلم میں کثیر سرمایہ لگتا ہے اگر یہ سرمایہ واپس نہ ہو سکا تو پھر کوئی فلم ساز ایسی فلم بنانے کی جرأت نہ کر سکے گا۔ اور اس طرح ہم "فارمولا" فلموں کے چکر سے نہیں نکل سکیں گے۔ ادبی رسائل اور ادبی تنظیموں کو فلموں کو اپنے دائرہ کار میں لانا چاہیئے اور اچھی ادبی تخلیق کی طرح اچھی فلموں کی نشاندہی کرنی چاہئے اور اپنے قارئین میں صحیح ذوق پیدا کرنا چاہئے۔

فلمی صنعت بہت بڑی صنعت ہے۔ یہ کئی فنون کی آماجگاہ ہے۔ اس کے ان گنت مسائل ہیں۔ ایک شمارے میں اس کے تمام پہلوؤں پر روشنی نہیں ڈالی جا سکتی۔ پھر بھی ہم سے جو بن پڑا وہ حاضر ہے۔ امید ہے آپ اس سلسلے میں اپنی رائے سے نوازیں گے۔

چند مضامین جگہ کی قلت کے باعث اس شمارے میں شامل نہ ہو سکے۔ یہ وقتاً فوقتاً شائع کئے جاتے رہیں گے۔ بعض اہم تصویریں کوشش کے باوجود حاصل نہ ہو سکیں۔ زیادہ تر مضامین تاخیر سے موصول ہوئے اس لئے رسالہ مقررہ وقت پر شائع نہ ہو سکا جس کا ہمیں افسوس ہے۔

ہندوستانی فلموں کے پچھتر سال

نندنی ست پتی

فلم سازی میں ہندوستان چند اولین ملکوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ ۱۸۹۵ء
پہلی بار پیرس میں سینماٹوگراف کی عام نمائش کی گئی تھی۔ اس کے دو سال بعد
ہی ہندوستانیوں نے چھوٹی موٹی فلمیں بنانی شروع کر دی تھیں۔ اس وقت
سے اب تک یہ صنعت برابر ترقی کر رہی ہے۔ ۱۹۷۰ء میں فیچر فلموں کی تیاری کے لحاظ
جاپان اور ہانگ کانگ کے بعد ہندوستان کا نمبر تیسرا ہے اور یہاں اوسطاً
ایک فیچر فلم تیار ہوتی ہے۔

ایک اندازے کے مطابق گزشتہ ۵۷ برسوں میں لگ بھگ ۱۱ ہزار
فلمیں تیار ہوئی ہیں۔ یہ فلمیں ۲۷ زبانوں میں بنی ہیں جن میں ۵ غیر ملکی زبانیں عربی
، انگریزی، سنہالی اور نیپالی شامل ہیں۔ ہماری فلمیں بہت سے ملکوں کو
بھیجی جاتی ہیں۔ ان ممالک میں بھی ہماری فلموں سے دلچسپی بڑھ رہی ہے جہاں
تک ان کی کوئی مانگ نہیں تھی۔ اندرون ملک ۷ ہزار سے زائد سینما گھروں
(نیم مستقل اور ٹورنگ سینما گھروں سمیت) میں ہر ہفتے ۳ کروڑ سے زائد
لوگ فلمیں دیکھتے ہیں

فلم عوامی ترسیل کا نہایت اہم اور موثر ذریعہ ہے۔ اس کے توسط سے قومی
ترقی، مسائل، معاشی ترقی، خاندانی منصوبہ بندی، قومی یک جہتی جیسے اہم مسئلوں
سے عوام کو روشناس کرایا جاسکتا ہے۔ فلم سے تعلیم و تدریس اور معلومات کی
فراہمی میں بھی مدد لی جاسکتی ہے لہٰذا اس صنعت کی اہمیت کے پیش نظر آزادی
کے بعد ہی حکومت ہند نے اس صنعت کے مسائل سے واقفیت حاصل کرنے
کے لئے ۱۹۴۹ء میں ایک فلم انکوائری کمیٹی کی تشکیل کی جس نے ۲ مارچ ۱۹۵۱ء کو
رپورٹ پیش کی۔ اس رپورٹ کی سفارشات اور اس سے متعلق پریس
اور عوام نے جن خیالات کا اظہار کیا ان کی روشنی میں حکومت ہند نے متعدد اقدامات
کئے ہیں جن کا مقصد اس صنعت کی مدد اور ہمت افزائی ہے۔ حکومت ہند نے
جس حد تک فلمی صنعت کی مدد کی ہے اور اتنے قسم کے ادارے کھولے ہیں
شاید ہی دنیا میں ایسی کوئی دوسری مثال ملے۔ یہ ادارے حسب ذیل ہیں۔

۱۔ فلم فنانس کارپوریشن، بمبئی :۔ یہ ادارہ فلم سازوں کو سرمایہ
مہیا کرتا ہے۔

۲۔ انڈین موشن پکچرز اکسپورٹ کارپوریشن بمبئی
یہ ادارہ غیر ممالک میں ہندوستانی فلموں کی برآمد کو فروغ دینے کے لئے
قائم کیا گیا ہے۔

۳۔ قومی انعام ۱۹۵۳ء سے ہر سال بہترین فلموں کو
انعام و اعزاز دینے کا سلسلہ شروع کیا گیا ہے۔ ۱۹۶۷ء سے تکنیکی شعبوں
کے لئے بھی انعام رکھے گئے ہیں۔ حال میں نقد دی جانے والی رقم کی تعداد میں
اضافہ کر دیا گیا ہے

ہندوستان نے ۱۹۵۲ء، ۱۹۶۱ء، ۱۹۶۵ء اور ۱۹۶۹ء میں بین اقوامی فلمی
میلے منعقد کئے جن کا مقصد تھا کہ شریک ہونے والے ممالک اعلا فنی اور
تہذیبی اقدار اور تکنیکی لحاظ سے بلند پایہ فلمیں پیش کریں جس سے فلم آرٹ اور
تکنیک میں بہتری آئے اور فلموں کے ذریعے مختلف ممالک میں مفاہمت
اور یگانگت پیدا ہو اور اچھی فلموں کی پرکھ اور جانکاری میں اضافہ ہو۔

۴۔ فلم اینڈ ٹی۔وی انسٹی ٹیوٹ آف انڈیا۔ پونا :۔ اس
ادارے میں نوجوانوں کو فلم اور ٹی۔وی سے متعلق کاموں کی ٹریننگ دی
جاتی ہے۔

۵۔ نیشنل فلم آرکائیو، پونا :۔ پرانی فلموں کے تحفظ اور فلم سے متعلق
تحقیقات کے لئے قائم کیا گیا ہے۔

۶۔ سنٹرل بورڈ آف فلم سنسرز، بمبئی : فلموں کی نمائش کے
لئے سرٹیفکٹ دیتا ہے۔ فلم کے جس حصے کو مفاد عامہ اور اخلاق کے منافی
سمجھتا ہے اُسے حذف کر دیتا ہے۔

۷۔ چلڈرنز فلم سوسائٹی، نئی دہلی :۔ یہ ادارہ بچوں کے لئے فلموں

کی تیاری اور اُن کی تقسیم کا ذمہ دار ہے۔

۸۔ فلمز ڈویژن۔ بمبئی :۔ اطلاعاتی اور معلوماتی فلمیں (نیوزریل) تیار کرتا ہے۔

۹۔ ہندوستان فوٹو فلم مینوفیکچرنگ کمپنی۔ اوٹا کمنڈ

خام فلمیں اور فلمی صنعت میں کام آنے والا ساز و سامان تیار کرتا ہے۔

یہ ادارے بے حد مفید ثابت ہوئے ہیں۔ میں نے ان پر تفصیل سے روشنی نہیں ڈالی ہے اس لئے کہ آگے کے صفحات میں ان کا مفصل جائزہ لیا گیا ہے۔ بہرحال اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ان اداروں نے بڑی گراں قدر خدمات انجام دی ہیں۔

حکومت ہمیشہ فلمی صنعت کے مسائل کو سمجھنے اور حسب ضرورت اُن کی مدد کرنے کے لئے کوشاں رہتی ہے جب فلم سنسر بورڈ کے طریقۂ کار کے غیر تسلی بخش ہونے کی بات کی گئی تو حکومت نے ۱۹۶۸ء میں کھوسلہ کمیٹی مقرر کی جس نے فلم سنسر اور متعلقہ مسائل کا بھرپور جائزہ لیا۔ یہ رپورٹ زیر غور ہے . . . .

. . . اور ریاستی حکومتوں، مرکز کے زیر انتظام علاقوں، فلمی صنعت، فیڈریشن آف فلم سوسائٹیز، ممتاز فلمی شخصیتوں اور سنٹرل بورڈ آف فلم سنسرز سے صلاح و مشورے جاری ہیں۔ بہرحال فلم انکوائری کمیٹی کی سفارشات کو پیش نظر رکھتے ہوئے حکومت سنسر بورڈ کو زیادہ با مقصد اور موثر بنانے کے لئے بورڈ کے کاموں کی از سر نو تنظیم پر غور کر رہی ہے اس مقصد کے لیے سینماٹوگراف ایکٹ میں ترمیم کی تجویز بھی ہے۔

فلمی صنعت اب بھی بہت سی مشکلات سے دوچار ہے۔ فلم سازی کے لئے حاصل شدہ سرمائے پر بہت زیادہ سود دینا پڑتا ہے۔ اسٹار سسٹم کا طریقہ بھی فلموں کے لئے نامناسب ہے۔ بڑے بڑے اسٹاروں کو معاوضے کے طور پر موٹی موٹی رقمیں دی جاتی ہیں۔ اکثر یہ رقمیں چھپا کے ادا کی جاتی ہیں۔ ملک میں سینما گھروں کی تعداد بہت کم ہے اس کی وجہ سے تقسیم کاروں اور سینما مالکوں کی اجارہ داری سی قائم ہو گئی ہے اور یہ فن جو تفریح تعلیم اور آرٹ کا اہم وسیلہ ہے محض کاروباری بن کر رہ گیا ہے۔ ہماری فلمیں قومی اور سماجی مقاصد سے دور ہیں، زیادہ تر فلمیں ایسی ہیں جن کا ہماری زندگی، سماج اور مسائل سے کوئی تعلق نہیں۔

فلم انکوائری کمیٹی (۱۹۵۱) کی روشنی میں حکومت کچھ دنوں سے ایک فلم کونسل کے قیام پر غور کر رہی ہے تاکہ فلمی صنعت کی امداد کی جا سکے۔ یہ محسوس کیا گیا کہ ایک ایسی فلم کونسل جسے پوری فلمی صنعت پر عاملانہ اختیارات حاصل ہوں موجودہ صورت حال میں مناسب نہیں ہوگی۔ اس لئے ایک ایسی کونسل قائم کرنے کی تجویز ہے جس کی حیثیت محض مشاورتی ہو اور جسے کوئی عاملانہ اختیار حاصل نہ ہو۔ اس مجوزہ کونسل کی تفصیلات تیار کی جا رہی ہیں۔

مجوزہ اقدامات یہ ہیں کہ حکومت فلم فنانس کارپوریشن کے سرمایے میں معتدبہ اضافہ کر رہی ہے تاکہ زیادہ سے زیادہ اچھی اور معیاری فلموں کی تیاری کے لئے قرضے دیئے جا سکیں۔ فلم سازوں کو بنکوں کے ذریعے قرض دینے کے امکانات بھی زیر غور ہیں۔ حکومت فلم فنانس کارپوریشن کے توسط سے سینما گھروں کی تعمیر اور لیز کے سوال پر بھی غور کر رہی ہے۔ اس سلسلے میں ریاستی حکومتوں کا تعاون حاصل کیا جا رہا ہے تاکہ ملک میں کافی تعداد میں سینما ہال تعمیر ہو سکیں۔ فلم فنانس کارپوریشن کے ذریعے فلموں کی نمائش اور تقسیم کا مسئلہ بھی زیر غور ہے۔

ہندوستانی فلموں کا ماضی بڑا شاندار رہا ہے۔ پربھات، نیو تھیٹرز اور بمبئی ٹاکیز نے انتہائی ناساعد حالات میں بڑی عمدہ عمدہ فلمیں تیار کی ہیں۔ حالیہ برسوں میں فلم سازی نے تکنیکی لحاظ سے غیر معمولی ترقی کی ہے لیکن موضوعاتی لحاظ سے یہ تسلی بخش نہیں۔ تاہم گزشتہ ۲۰، ۲۲ برسوں میں شانتا رام، محبوب، ستیہ جیت رائے، بمل رائے اور متعدد دوسرے فلم سازوں نے بڑی عمدہ فلمیں بنائی ہیں جنہوں نے متعدد قومی اور بین اقوامی فلمی میلوں میں متعدد اعزاز حاصل کئے ہیں مگر ان کی تعداد بہت کم ہے۔ بھون شوم کی تکمیل کے بعد (جسے فلم فنانس کارپوریشن نے سرمایہ فراہم کیا تھا) نئی اور تجرباتی فلموں کا ایک نیا دور شروع ہوا ہے۔ بہت سی فلمیں بن چکی ہیں اور بہت سی تکمیل کے مختلف مراحل میں ہیں۔ عوام کے بدلتے ہوئے ذوق، تعلیم کے فروغ اور اعلا اور معیاری فلموں کی بڑھتی ہوئی مانگ یقیناً ان فلم سازوں کو بھی متاثر کرے گی جو تفریح کے نام سے بے تکی فارمولا فلمیں بناتے ہیں۔

ہو سکتا ہے کہ حکومت بھی فلمی صنعت کی ہمت افزائی اور امداد میں پوری طرح کامیاب نہ رہی ہو اور کچھ ایسے اقدام نہ کر سکی ہو جو اُسے کرنا چاہئے تھا لیکن اتنا ضرور ہے کہ ہم خلوص دل سے فلمی صنعت کی امداد اور ترقی کے خواہاں ہیں۔ وقت کا تقاضہ یہ ہے کہ فلم ساز خود اپنے لئے ایک ضابطۂ اخلاق بنائیں کیونکہ حکومت سے کہیں زیادہ فلمی صنعت کو صحیح خطوط پر لانے کی ذمہ داری فلم سازوں پر ہے۔

پلاٹینم جوبلی کے سال میں میں کمرشیل فلم سازوں کی اس امر کی طرف خصوصی توجہ دلانا چاہتی ہوں کہ وہ سنجیدگی سے سوچیں کہ اس وقت فلمیں کیسی بن رہی ہیں اور انہیں کیسا بننا چاہیئے۔

ہندوستانی فلموں کا آغاز و ارتقا

نند کشور وکرم

گزشتہ ایک صدی میں جو سائنسی ایجادیں منظر عام پر آئیں ان میں سینما کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے اگرچہ آج ہمارے لئے سینما عجوبہ نہیں رہ گیا ہے لیکن انیسویں صدی کے آخر میں جب اس کی ایجاد ہوئی تھی تو دنیا کے لئے یہ معجزے سے کم نہ تھا۔ فوٹوگرافی کی ایجاد سے عکس کو دیرپا بنا دیا گیا تھا لیکن اس کو متحرک بنانے میں کئی برس تک کئی سائنسداں سرگرداں رہے۔ متحرک فلموں کی کہانی اس لحاظ سے ایک بہت ہی دلچسپ داستان ہے۔

سینما کا پہلا مرحلہ تھا کینماٹوگراف جو ۱۹ ویں صدی کے آخر میں ایجاد کیا گیا۔ کینما (Kinema) دراصل یونانی لفظ ہے جس کے معنی حرکت کرتی ہوئی تصویریں ہیں۔ بہت عرصے تک یورپ میں کینماٹوگراف لفظ رائج رہا لیکن بعد میں فرانسیسی لفظ "سینماٹوگراف" چل پڑا۔

بعض محققین سینما کی ایجاد کے ابتدائی سلسلے کو سیام، چین، جاپان، اور ہندوستان میں دکھائے جانے والے چھایا ناٹکوں سے وابستہ کرتے ہیں لیکن انہیں زیادہ اہمیت نہیں دی جا سکتی۔ ہاں مشہور جرمن ریاضی داں اتھاناسیس کرچر (Athanasuis Kricher) نے روم میں اپنی سیر بین (Magic Lantern) کے ذریعہ ہاتھ سے بنائی کچھ تصاویر پردے پر دکھائی تھیں جنہیں سینما کی ایجاد کے سلسلے کی ایک کڑی کہا جا سکتا ہے۔ لیکن اس کے بعد لگ بھگ دو سو برس تک اس طرح کی کوشش یا تجربے کے آثار نہیں ملتے جس سے یہ کہا جا سکے کہ سینما کی ایجاد کے سلسلے میں مسلسل کوشش جاری رہی، لہذا یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ سینما کی ایجاد کی کوششوں کا حقیقی سلسلہ انیسویں صدی کے ابتدائی دور سے شروع ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں ۲۴ دسمبر ۱۸۲۴ء کو شہرہ آفاق تصنیف (Thesaurus) کے مصنف پیٹر مارک روجٹ متحرک تصاویر سے متعلق لندن کی رائل سوسائٹی میں پڑھا گیا مقالہ (The Persistance of Vision with regard to Moving object) بڑی اہمیت کا حامل ہے۔

اس کے کچھ عرصے بعد ایک سائنسداں جان ہرشل نے مکڑی کا ایک چھوٹا سا کھلونا بنایا جسے متحرک تصویروں کی ایجاد کے سلسلے کی ایک کڑی کہا جا سکتا ہے۔ ہرشل نے موٹے کاغذ کے ایک گول ٹکڑے پر ایک طرف ایک پرندے کی اور دوسری طرف ایک پنجرے کی تصویر بنائی تھی اور دونوں سروں پر ایک دھاگا باندھ دیا تھا جب اس گول ٹکڑے کو تیزی سے گھمایا جاتا تھا تو دیکھنے والوں کو محسوس ہوتا تھا کہ پرندہ پنجرے میں قید ہے حالانکہ ایسا محسوس ہونے کی وجہ یہ تھی کہ تیزی سے گھومنے کی وجہ سے پرندے پر نظر ٹکنے سے پیشتر ہی آنکھوں کے سامنے پنجرہ آ جاتا تھا۔ ہرشل کے علاوہ ہنری فٹن اور ڈاکٹر مائیکل فیرڈے نے بھی متحرک تصاویر سے متعلق تحقیق میں نمایاں حصہ لیا۔

۱۸۳۲ء میں ڈاکٹر جوزف انتونی فرڈیننڈ پلیٹو نے بلجیم میں اور ڈاکٹر سائمن رٹر فان سٹیمپفر نے آسٹریا میں بیک وقت تصویروں کو متحرک بنانے کا ایک آلہ تیار کیا جسے سینما کی ایجاد کی جانب ایک اہم قدم قرار دیا جا سکتا ہے اس میں ایک چرخی پر بہت سی تصاویر چسپاں کر دی جاتی تھیں اور جب اس چرخی کو گھمایا جاتا تھا تو تصویریں حرکت کرتی محسوس ہوتی تھیں۔

اس کے بعد ۱۸۵۳ء میں آسٹریا کے بیرن فرنیز فان اچٹس نے سیر بین اور چرخی کو ملا کر ایک آلہ تیار کیا۔ اچٹس کے علاوہ لندن کے جارج ہارنر نے بھی اس سلسلے میں اہم کام انجام دیا۔ پلیٹو اور سٹیمپفر کے مشاہدات و تجربات سے فائدہ اٹھا کر زیٹروپ (Zoetrope) نامی آلہ منظر عام پر آیا

زیٹروپ میں ایک چرخی پر بہت سی تصاویر چسپاں کردی جاتی تھیں اور اس کے آگے ایک اور چرخی ہوتی تھی جب اس چرخی کو گھمایا جاتا تھا تو تصویر میں حرکت پیدا ہوجاتی تھی لیکن اس آلے میں ایک نقص تھا کہ تصویریں کیمرے کے بجائے ہاتھ سے بنی ہونے کی وجہ سے یکساں نہیں بنتی تھیں جس سے حرکت میں تسلسل نہیں رہتا تھا۔ اور رکاوٹ پیدا ہوجاتی تھی۔ اس آلے کے ذریعے جانوروں، مداریوں اور مسخروں وغیرہ کی تصویریں چلتی پھرتی صورت میں دکھائی جاتی تھیں۔

ایملے رینالڈ کی پریکسینو سکوپ

اس سلسلے میں ایملے رینالڈ کی Praxinoscope کا ذکر بھی دلچسپی سے خالی نہیں۔ اس میں اور پہلے کے بنائے گئے آلوں میں کوئی خاص فرق نہیں تھا صرف اس میں دیکھنے والے سوراخوں کی جگہ شیشے لگا دیے گئے تھے۔ رینالڈ ۱۸۸ء تک اس میں مسلسل اضافہ و اصلاح کرتے رہے اور آخر انہوں نے پیرس میں ایک تھیٹر کھول لیا جہاں وہ ۱۹۰۰ء تک ان چلتی پھرتی تصویریں کی نمائش کرتے رہے حتیٰ کہ فرانس میں فلموں کی باقاعدہ نمائش شروع ہوگئی اور انہیں اپنے اس کھیل کو مجبوراً بند کرنا پڑا۔

۱۸۸ء میں ایک امریکن باشندے ہنری کول مین نے زیٹروپ کی تصویروں میں پیدا ہونے والی رکاوٹ کو دور کردیا۔ ہوا یوں کہ ایک دن اس نے اپنے بچے کو ایک بکس میں کیل ٹھوکتے ہوئے دیکھا اور اس نے دوسرے شیشے کا استعمال کرکے اس کے کئی پوز کھینچ لیے اور انہیں اسٹیریواسکوپ کے شیشے کے پیچھے گھومنے والے ایک پیڈل وہیل پر چپکا دیا جس سے حرکت میں پیدا ہونے والی رکاوٹ دور ہوگئی۔ اس سے تقریباً دس برس بعد فلاڈلفیا میں ہنری رینو ہیل نامی فوٹوگرافر نے پہلی بار کئی پوز کی تصاویر کو ایک طشتری پر چسپاں کرکے متحرک تصاویر کی صورت میں عوام کے سامنے پیش کیا۔ اس کے بعد ۱۸۷۷ء میں کیلی فورنیا کے گورنر کی فرمائش پر ایڈورڈ مائی برج نامی فوٹوگرافر نے دوڑتے گھوڑے کی مسلسل ۲۵ تصویریں کھینچ کر متحرک تصاویر کی ترقی میں ایک قدم اور آگے بڑھایا۔ چونکہ ان دنوں آٹومیٹک کیمرے نہیں تھے لہٰذا مائی برج نے ۲۵ کیمروں کو ایک قطار میں لگا کر ان سب کے شٹر دھاگے سے اس طرح باندھے کہ جب دوڑتا ہوا گھوڑا کیمرے کے سامنے سے گزرتا تھا تو یکے بعد دیگرے دھاگا ٹوٹتا جاتا تھا اور شٹر کھل کر بند ہوتا جاتا تھا۔ ان تصاویر کو ایک ساتھ دیکھنے سے گھوڑا دوڑتا ہوا معلوم ہوتا تھا۔ ۱۸۸۰ء میں سان فرانسسکو میں ان تصاویر کو ایک شیشے کی طشتری کے ذریعے متحرک حالت میں دکھایا گیا۔

۱۸۸۲ء میں ایٹنے جیولس میرے نے تصویریں کھینچنے کے لیے Photographic gun ایجاد کی جس سے تصویرکشی میں مزید آسانی ہوگئی۔

۱۸۸۷ء میں مشہور و معروف سائنسداں تھامس الوا ایڈیسن نے بھی متحرک تصاویر کے سلسلے میں تجربات شروع کیے اور قلیل عرصے میں ہی انہیں نمایاں کامیابی حاصل ہوگئی حتیٰ کہ ۳ اکتوبر ۱۸۸۹ء کو نیوجرسی کے علاقے ویسٹ اورنج میں واقع اپنی تجربہ گاہ میں انہوں نے اپنے تجربے کا کامیاب مظاہرہ کیا اور اس کا نام انہوں نے کنیماٹوگراف (Kinematograph) رکھا۔ انہیں دنوں جب ایڈیسن متحرک تصاویر

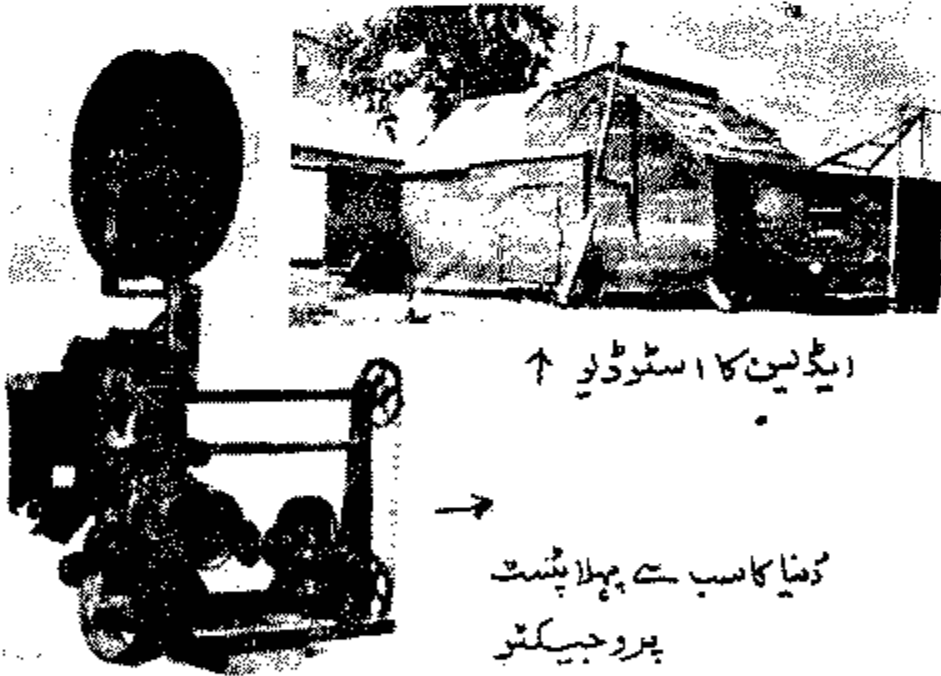
ایٹنے جیولس میرے کی فوٹوگرافک گن

کے سلسلے میں نئے نئے تجربات کر رہے تھے۔ انگلستان میں بہت سے سائنسدانوں نے بھی اس میدان میں قدم رکھا۔ اس میں ولیم فریز گرین خاص طور پر اہمیت کے حامل ہیں۔

انہوں نے ۱۸۸۹ء میں لندن کے مشہور ہاک پارک کی متحرک تصاویر کھینچ کر لوگوں کو دکھائیں اور پھر ۱۸۹۰ء میں اپنے اس کیمرے کو پیٹنٹ کرایا اور اب دنیا کا یہی سب سے پرانا مووی کیمرے کا پیٹنٹ ہے۔ اگرچہ گرین نے یہ کیمرہ ایجاد کر کے ایک کارنامہ انجام دیا ہے لیکن انتہائی کوششوں کے باوجود بھی وہ اس سے روپیہ نہ کما سکے اور آخر معاشی بحران سے تنگ آکر انہوں نے ایک ہزار روپے میں اپنا کیمرہ بیچ دیا۔ گرین کی زندگی پر بنی فلم "میجک باکس" سے پتہ چلتا ہے کہ اس کے آخری دن بہت تنگ دستی میں گزرے

متحرک تصویریں دکھانے کے لئے ایڈیسن کی ایجاد کائنٹو سکوپ

ایڈیسن نے ۱۸۹۱ء میں متحرک تصاویر کھینچنے کے لئے ایک کیمرہ بھی تیار کیا تھا لیکن اس سے کھینچی جانے والی تصاویر شیشے پر اُتاری جاتی تھی جس کی وجہ سے بہت وقت صرف ہوتا تھا اور کبھی کبھی وہ پلیٹیں ٹوٹ بھی جاتی تھیں۔ اس نقص کو دور کرنے کے لئے جارج ایسٹ مین نے (جو ایسٹ مین کلر کے موجد ہیں) شیشے کے بجائے سلولائیڈ پر تصاویر کھینچنے کا طریقہ اپنایا۔ اس کے ساتھ ہی ایڈیسن کے کیمرے میں کچھ نقائص دور کر کے سلولائیڈ پلیٹوں پر چھوٹی چھوٹی [illegible] بنانی شروع کر دیں چونکہ ان تصویروں کو ایک وقت میں صرف ایک ہی فرد دیکھ سکتا تھا لہذا جون ۱۸۹۵ء میں تھامس ایرمٹ نامی امریکی سائنسداں نے ایڈیسن اور فرانسیسی سائنسداں لومیئر سے مختلف پروجیکٹ تیار کیا۔ اس پروجیکٹ کے ذریعے بہت سے افراد پردے پر ان متحرک تصاویر کو دیکھ سکتے تھے۔ اس ایجاد کو وٹیا سکوپ کے نام سے موسوم کیا گیا۔ تھامس ایرمٹ کی ایجاد سے ایڈیسن بے حد متاثر ہوئے اور پھر انہوں نے ایرمٹ کے ہی اصرار پر ایڈیسن وٹیاسکوپ" بنایا۔ تھامس ایرمٹ کے علاوہ لندن کے پال نے بھی ۱۸۹۵ء میں پروجیکٹر بنایا۔ اور ۲۰ فروری ۱۸۹۶ء کو اس کا شاندار مظاہرہ کیا اور اس کا نام "تھیٹر وگراف" رکھا۔

فرانس کے مشہور فوٹوگرافر لوئی لومیئر نے بھی اس سلسلے میں نمایاں خدمات انجام دی ہیں۔ انہوں نے ایک چھوٹی سی متحرک تصاویر کی ریل تیار کی۔ اس کامیابی پر اس کے بھائی آگستے لومیئر نے سوچا کہ کیوں نہ اس ریل کو دکھا کر پیسہ کمایا جائے لہذا وہ پیرس آئے اور ۲۸ دسمبر ۱۸۹۵ء کو کیفے کا پوسینے نامی ریستوران میں ۱۲۰ افراد کے سامنے اس چھوٹی سی فلم (The Sharge of the Dragons) کی نمائش کی اور اس طرح فرانسیسی عوام پہلی بار سنیما سے محظوظ ہوئے۔ اس کے کچھ دنوں بعد ۲۳ اپریل ۱۸۹۶ء کو نیویارک میں ایڈیسن نے ۵۰ فٹ کی ریل عوام کو دکھائی جس نے اہل امریکہ کو مسحور کر دیا۔ اس کامیابی پر ایڈیسن بہت خوش ہوئے۔ اب انہیں متحرک تصاویر کا مستقبل روشن دکھائی دینے لگا لہذا مزید فلمیں بنانے کے لئے انہوں نے ایک فلم اسٹوڈیو تعمیر کیا جس کی دیواریں سیاہ کاغذ سے ڈھکی تھیں۔ یہ اسٹوڈیو چاروں طرف گھومتا رہتا تھا تاکہ اداکاروں کے چہرے سورج کی روشنی کی طرف رکھے جا سکیں اس اسٹوڈیو میں ۱۹۰۳ء میں ایڈیسن نے "ایک امریکی کی زندگی" نامی فلم تیار کی۔ اس سال انگلستان میں چارلس

ایڈیسن کا اسٹوڈیو ↑

دُنیا کا سب سے پہلا پیٹنٹ پروجیکٹر ←

کی زندگی اور موت" نامی فلم تیار کی گئی۔ ۱۹۰۴ء میں امریکہ میں ایڈون ایس پورٹر نے "دی گریٹ ٹرین رابری" فلم تیار کی۔ اس کو فلمی تاریخ میں پہلی اسٹوری فلم مانا جاتا ہے۔ اس سے ایک سال بعد انگلستان میں ایک ہزار فٹ لمبی "ریسکیوڈ بائی روور" نامی فلم تیار کی گئی جسے انگلستان کی پہلی فیچر فلم کہا جاتا ہے۔
ان فلموں کی نمائش سے دنیا میں تہلکہ مچ گیا اور امریکہ فرانس اور انگلستان

جرمنی ایسے ترقی یافتہ ممالک کے ساتھ ساتھ ہندوستان میں بھی چلتی پھرتی فلموں کا چرچا ہوا اور اس کے فوری بعد فلمیں بنانے کی کوششیں شروع ہوگئیں۔

ہندوستان کو فلموں سے متعارف کرنے کا سہرا لومیئر برادران کے سر ہے۔ جنہوں نے ۲۸ دسمبر ۱۸۹۵ء کو پیرس کے گرینڈ کیفے میں سینماٹوگراف کی پہلی نمائش کی تھی۔ اُن کی ہی وساطت سے ۷ جولائی ۱۸۹۶ء کو ہندوستان میں پہلی بار واٹسن ہوٹل میں اس کی نمائش کی گئی۔ ایک ہفتے بعد یعنی ۱۸ جولائی ۱۸۹۶ء سے ناولٹی تھیٹر میں اس کے باقاعدہ شو دکھائے جانے لگے۔ اور بمبئی کے عوام کو ڈانسر، ٹرین کی آمد اور سانپ، لندن گرل

NEW ADVERTISEMENTS.

THE MARVEL OF THE CENTURY.
THE WONDER OF THE WORLD.
LIVING PHOTOGRAPHIC PICTURES
IN
LIFE-SIZED REPRODUCTIONS
BY
Messrs. LUMIERE BROTHERS.
CINEMATOGRAPHE.
A FEW EXHIBITIONS WILL BE GIVEN
AT
WATSON'S HOTEL
TO-NIGHT (7th instant).
PROGRAMME will be as under:
1. Entry of Cinematographe.
2. Arrival of a Train.
3. The Sea Bath.
4. A Demolition.
5. Leaving the Factory.
6. Ladies and Soldiers on Wheels.
The Entertainment will take place at 6, 7, 9, and 10 p.m.
ADMISSION ONE RUPEE.

صدی کے معجزے کا اشتہار

ایسی ۲۴ مختصر فلمیں دکھائی گئیں حتیٰ کہ آخر میں ریزرو باکس کی ابتدا کے علاوہ شو کی مختلف شرحیں مقرر کی گئیں۔ شروع میں تو ایک روپیہ ٹکٹ تھا بعد ازاں ۴ آنے سے ۲ روپے تک ٹکٹ رکھا گیا۔

اس کے بعد جون ۱۸۹۷ء میں گیٹی تھیٹر پر سٹورٹ دیر گراف کی نمائش شروع ہوگئی۔ علاوہ بریں کلفنٹن اینڈ کمپنی نے اپنے فوٹو اسٹوڈیو میں فلموں کی نمائش شروع کی۔ آیندہ برس ایک اطالوی ادارے نے آزاد میدان میں جسے اُن دنوں اسپلینڈ میدان کہا جاتا تھا خیمے لگا کر فلمیں دکھانی شروع کیں۔ اس میں ایک ریل بمبئی سے متعلق تھی جس میں بمبئی کے چرچ گیٹ پر ٹرین کی آمد دکھائی گئی تھی۔ ۱۹۰۰ء میں خورشید جی باٹلی والا نے ناولٹی تھیٹر میں فلمیں دکھانے کا اہتمام کیا جن میں ایک فلم جنگ بوئر سے متعلق تھی۔ ۱۹۰۴ء میں ڈی این سمپت نامی ایک ہندوستانی نے ایک پروجیکٹر خرید کر سورت میں فلموں کی نمائش کا دھندہ شروع کیا۔ اسی سال مانک ڈی سیٹھانی نے فلمیں دکھانی شروع کیں۔ ان فلموں میں سے ایک فلم The Life of the Christ بھی تھی جس سے متاثر ہو کر دادا پھالکے نے "راجہ ہریشچندر" بنائی تھی۔

ان ہی دنوں جب بمبئی میں سینما کی نمائش ہو رہی تھی تو کلکتہ کے اسٹار تھیٹر میں سٹیون نے ایک مختصر شو دکھایا اس کے علاوہ اور بھی بہت سی فلموں کی نمائشیں ہوئی۔ اور پھر بمبئی کی طرح کلکتہ میں بھی سینما ایک عام شے بن کر رہ گیا۔

بمبئی میں لومیئر برادران کی جانب سے سینماٹوگراف کی نمائش سے مہاراشٹر کے ایک فوٹوگرافر ہریش چندر سکھارام بھٹ واڈیکر (ساوے دادا) بے حد متاثر ہوئے اور انہوں نے بھی ۲۱ گنی میں لندن سے متحرک تصاویر کھینچنے کے لئے ایک مووی کیمرہ منگوایا اور ۱۸۹۷ء میں بمبئی کے ہینگنگ گارڈن میں ہونے والی کشتیوں کی فلم کھینچ کر اُسے ڈیولپ کرانے کے لئے لندن بھیج دیا اور اس طرح انہیں پہلی فلم (The Wrestlers) تیار کرنے کا شرف حاصل ہوا۔

اسی برس انہوں نے ایک اور مختصر تصویر بندر کے تماشے سے متعلق تیار کی۔ ان فلموں کو شروع شروع میں امیر گھرانوں میں دکھایا جاتا تھا لیکن بعد میں ۱۸۹۹ء سے گیٹی تھیٹر میں باقاعدہ دکھایا جانے لگا۔ شرح ٹکٹ آٹھ آنے سے تین روپے تک تھی اور کبھی کبھی ایک شو میں تین سو روپے تک کی آمدنی بھی ہو جاتی تھی۔

۱۹۰۳ء میں ساوے دادا نے لارڈ کرزن کے دربار کے موقع پر بھی ایک فلم تیار کی اس کے بعد انہوں نے اپنے بھائی کے ساتھ مل کر بھگوان کرشن سے متعلق ایک فلم بنانے کا منصوبہ تیار کیا لیکن بھائی کی موت سے یہ منصوبہ پایۂ تکمیل تک نہ پہنچ سکا اور وہ اس حادثے سے اتنے متاثر ہوئے کہ انہوں نے فلمیں بنانی بند کر دیں اور ۱۹۱۱ء میں اپنا کیمرہ سات سو روپے میں بیچ دیا۔ کہا جاتا ہے کہ ۱۹۰۵ء میں جیوتش سرکار نامی ایک بنگالی نے بھی ایک مختصر تصویر تیار کی تھی جس میں تقسیم بنگال کے خلاف منعقد ہونے والے جلسے اور جلوس کو فلمایا گیا تھا۔ اس فلم کی بمبئی کے کارونیشن تھیٹر میں کچھ دن تک نمائش ہوئی تھی لیکن بعد ازاں حکومت برطانیہ نے اس پر پابندی عائد کر دی۔

مئی ۱۹۱۲ء میں بمبئی کے شری آر۔ جی۔ تورنے اور این جی چترے نے "سنت پنڈلیک" نامی پہلی فیچر فلم تیار کی اور کارونیشن تھیٹر میں اس کی نمائش کی۔ اس فلم میں تمام اداکار مرد تھے اور فوٹوگرافی کے فرائض ایک غیر ملکی فوٹوگرافر جانسن نے ادا کئے تھے۔ اُدھر بنگال میں ہیرالال سین نے جنہیں ہندوستانی فلم انڈسٹری کے پیش رووں میں شمار کیا جاتا ہے ایک کیمرہ تیار کیا اور اس کے ذریعے ۱۹۰۱ء میں رقص پر مبنی ڈرامے کے علاوہ "علی بابا" ہری راج، بودھے لیلا، سیتا رام اور سرلا ڈرامے بھی فلمائے تھے۔ ان کے علاوہ ۱۹۱۱ء میں منعقد دہلی دربار کو بھی انہوں نے فلمایا تھا مگر کچھ وجوہ کی بنا پر اس کی نمائش کا اہتمام نہ ہو سکا۔

اپنے بھائی کی موت کے بعد ۱۹۱۱ء میں ہریش چندر سکھارام بھٹ واڈیکر نے جو کیمرہ بیچا تھا اُسے اننت رام پرش رام کارندھر، وی دواکر اور ایس این پاٹنکر وغیرہ نے خرید لیا اور ایک مشترکہ کمپنی کی بنیاد رکھی اور ۱۹۱۲ء میں ساوتری فلم بنائی مگر یہ کامیاب نہ ہوئی۔ اس کے بعد انہوں نے نارائن راؤ پیشوا سے متعلق فلم تیار کی جس میں زبیدہ نامی ایک خاتون نے بھی پارٹ کیا تھا۔ اس فلم کی

یش ہوئی یا نہیں اس کے بارے میں بھی کچھ نہیں کہا جا سکتا۔

اگرچہ مذکورہ بالا اصحاب نے دعویٰ کیا ہے کہ انہوں نے دادا پھالکے سے
ت پہلے فلمیں تیار کی تھیں مگر اخبارات میں شائع مضامین کے سوا کوئی ایسا
ت موجود نہیں جس سے ان کی دعوؤں کی تصدیق ہو سکے۔ ان فلموں میں سے
ں کا کوئی پرنٹ بھی موجود نہیں۔ اس لئے کہا جا سکتا ہے کہ ہندوستان کی سب
ے پرانی تصویر (A Panorma of Indian scenes and procession
ہے جسے ۱۸۹۸ء میں
ے غیر ملکی پروفیسر سٹیونسن نے کلکتہ کی واروک ٹریڈنگ کمپنی کے لئے تیار کیا تھا
ر جس کی ۱۸۹۹ء میں لندن میں نمائش بھی ہوئی۔ یہ فلم ابھی تک محفوظ ہے ۔
۱۹۰ء میں برٹش فلم انسٹی ٹیوٹ کے ڈائرکٹر جیمز کوئین نے اپنے دورۂ بھارت
ے موقعے پر اس فلم کا ایک پرنٹ شری جواہرلال نہرو کو پیش کیا تھا۔

۱۹۱۲ء میں دادا صاحب پھالکے نے ۳۷۰۰ فٹ لمبی فیچر فلم "راجہ ہریش
ندر" تیار کی جسے ہندوستان کی پہلی فیچر فلم کہا جاتا ہے اور جسے ہندوستانی فلموں
تاریخ میں ایک اہم مقام حاصل ہے اس تاریخ ساز فلم کے خالق دادا پھالکے کا
نام ڈھنڈی راج گووند پھالکے تھا اور وہ ۳۰ اپریل ۱۸۷۰ء کو ناسک سے
یل دور ترانکور میں پیدا ہوئے تھے۔ ڈراموں اور مصوری سے انہیں بچپن سے
دلچسپی تھی۔ ۱۹۰۴ء میں جب بمبئی میں The Life of Christ
کی نمائش ہوئی تو وہ اس سے بے حد متاثر ہوئے اور انہوں
بھی حضرت عیسیٰ کی طرح بھگوان کرشن کی زندگی پر مبنی فلم بنانے کا ارادہ کیا۔ کچھ
دہ انگلستان سے فلم سے متعلق کتابیں اور ساز و سامان منگوا کر مطالعہ و
یہ میں منہمک رہے۔ بعدازاں اپنی بیمہ پالیسیوں کو رہن رکھ کر، بیوی کے
رات بیچ کر اور قرض لے کر انہوں نے دس ہزار روپیہ اکٹھا کیا اور انگلستان
گئے اور پھر وہاں سے تربیت حاصل کر کے ۱۹۱۲ء میں ہندوستان واپس آئے۔

ہندوستان آنے کے بعد انہوں نے ۵۰ فٹ لمبی ایک تجرباتی فلم Growth of a Plant تیار کی جو بے حد کامیاب ثابت ہوئی۔ اس کے بعد وہ اپنی تاریخ ساز فلم "راجہ ہریش چندر" کی تیاریوں میں مصروف ہو گئے۔ ان کی انتہائی خواہش تھی کہ اس میں "رانی تارامتی" کا رول کوئی خاتون ادا کرے لیکن انتہائی کوشش کے باوجود کوئی طوائف بھی اس کے لئے تیار نہ ہوئی لہذا یہ پارٹ ہوٹل کے ایک بیرے سولنکی نے ادا کیا۔ اس فلم میں روہت کا رول ان کے فرزند بھال چندر نے ادا کیا تھا۔ یہ فلم سات آٹھ مہینوں میں بن کر تیار ہوئی اور اپریل ۱۹۱۳ء میں بمبئی کے کارونیشن تھیٹر میں اس کی نمائش ہوئی۔ اور اسے بے حد پسند کیا گیا۔

۱۹۱۲-۱۷ء کے دوران دادا صاحب پھالکے فلم سازی کے میدان میں تقریباً اکیلے ہی رہے کیونکہ لوگوں کو سائنس کی اس نئی ایجاد کی تجارتی کامیابی پر شک و شبہ تھا لیکن جب پھالکے کو اس میں غیر معمولی کامیابی حاصل ہوئی تو بہت سے افراد اس جانب متوجہ ہوئے اور ملک میں بڑی تیزی سے فلم سازی کا کاروبار شروع ہو گیا اور جلد ہی فلم کمپنیوں اور سینما گھروں میں اضافہ ہونے لگا۔ اب تک حکومت نے اس نئی صنعت میں کس قسم کا دخل نہیں دیا تھا اور فلم ساز ہر طرح کی فلم بنا کر اسے نمائش کے لئے پیش کر سکتے تھے مگر ۱۹۱۸ء میں جب سینما گھروں اور فلمی شعبوں کی تعداد میں غیر معمولی اضافہ ہو گیا تو حکومت ہند نے "انڈین سینماٹوگراف ایکٹ" پاس کر کے اس صنعت پر کچھ پابندیاں عائد کر دیں۔ اس قانون کے تحت فلم کی نمائش کے لئے صوبائی سرکار سے لائسنس لینا لازمی قرار دیا گیا اور اس کے ساتھ فلموں کی سنسر شپ کے لئے ۱۹۲۰ء میں بمبئی، کلکتہ، مدراس اور رنگون میں فلم سنسر بورڈ کا قیام عمل میں آیا۔ بعدازاں جب لاہور میں بھی فلمیں بننے لگیں تو ۱۹۲۸ء میں وہاں سنسر بورڈ قائم کیا گیا۔ اس کے علاوہ جن صوبوں میں سنسر بورڈ کا قیام عمل میں نہیں آیا تھا وہاں صوبائی حکومتوں کو یہ اختیارات دیئے گئے کہ وہ جس فلم پر پابندی لگانا چاہیں لگا سکتی ہیں۔ یا کسی فلم کا کوئی بھی قابل اعتراض حصہ حذف کر سکتی ہیں۔

دادا صاحب تقریباً ۲۰ برس تک فلمی دنیا سے وابستہ رہے اور انہوں نے لگ بھگ ایک سو فلمیں تیار کیں۔ ان میں راجہ ہریش چندر، کرشن جنم، کالیہ مردھن بھسماسر، "موہنی ستیہ وان ساوتری" "ستی مہانندا، سیتو بندھن خاص طور قابل ذکر ہیں۔

۱۹۱۸ء میں ناسک میں ہندوستان فلم کمپنی کی بنیاد رکھی گئی اور اس کے ساتھ ہی بمبئی میں ایس این پاٹنکر اور ڈی۔ این سمپت نے فرینڈز اینڈ کمپنی بنائی

اور پچیس ہزار کے سرمائے سے دادر (بمبئی) میں ایک اسٹوڈیو قائم کیا۔ فرینڈز اینڈ کمپنی نے "رام ون داس" نامی پچیس ہزار فٹ لمبی پہلی سیریل فلم بنائی جس کی طوالت کی وجہ سے اُسے تین چار وقفوں میں دکھایا جاتا تھا۔ اس طویل فلم کے بعد فرینڈز اینڈ کمپنی نے ستی دلویانی تیار کی جو بے حد کامیاب رہی۔

اُن ہی دنوں بابو راؤ پینٹر اور اُن کے بڑے بھائی انسٹ راؤ پینٹر اور فلم ساز فتح لال سے مل کر مہاراشٹر فلم کمپنی کی بنیاد رکھی۔ اس کمپنی نے ۱۹۱۹ء میں سورندھری فلم تیار کی جسے فنی نقطۂ نظر سے ایک اہم فلم کہا جا سکتا ہے۔ اس فلم میں پہلی بار سینکڑوں ایکسٹراؤں نے کام کیا تھا۔ اس کے علاوہ یہ پہلی فلم تھی جس کے کچھ مناظر سنسر بورڈ نے کاٹ دیئے تھے۔

فرینڈز اینڈ کمپنی کے حصہ دار ڈی این سمپت ایک سال بعد اس کمپنی سے الگ ہو گئے اور کوہ نور فلم کمپنی کی بنیاد رکھی جو خاموش فلموں کے عہد کا ایک اہم ادارہ تھا اور جس نے "ستی پاروتی" اور "بھگت ودر" نامی فلمیں بنائیں۔ ستی پاروتی میں میں پربھا نے ہیروئن کا رول ادا کیا تھا اور اُسے بہت پسند کیا گیا تھا۔ دوسری فلم بھگت ودر گاندھی جی کی شخصیت و کردار سے متاثر ہو کر بنائی گئی تھی اور اس کامیاب فلم کے ہیرو خود سمپت تھے۔ سمپت اپنے عہد کے ایک کامیاب ہدایت کار ہی نہیں اداکار بھی تھے۔ انہوں نے اپنی فلموں میں کئی نئے تجربے کئے اور انہیں حقیقت کا رنگ بخشا۔ ستی انسویا جس پر انہیں طلائی تمغہ ملا تھا حقیقت کا رنگ بھرنے کے لئے انہوں نے ہیروئن سکینہ کو تقریباً نیم برہنہ حالت میں پیش کیا تھا۔ اسی طرح اپنی فلم مالتی مادھو، میں انہوں نے پہلی بار زندہ شیر سے کام لیا تھا۔

ان ہی دنوں کوہ نور کے لئے اداکار ماسٹر موہی کی زیر ہدایت ایک سماجی فلم "کالا ناگ" کی تخلیق کی گئی تھی۔ اس فلم میں ڈاکو کا پارٹ خود موہی ماسٹر نے ادا کیا تھا۔ اس تصویر میں حقیقت کے ساتھ کچھ خیالی واقعات جوڑ کر دکھائے گئے تھے کہ انجام کار فتح سچائی اور انصاف کی ہوتی ہے یہ فلم اتنی کامیاب ہوئی کہ بعد میں اس کی ایک دوسری سیریل فلم "کالا ناگ کی واپسی" فلمائی گئی۔ یہی نہیں بلکہ جب متکلم فلموں کا دور شروع ہوا تو اس فلم کی مقبولیت و کامیابی کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اُسے پھر فلم بین طبقہ کی تفریحِ طبع کے لئے پیش کیا گیا۔

جیسا کہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے بمبئی کے ساتھ ساتھ کلکتہ میں بھی کئی اصحاب نے فلم سازی کی جانب توجہ دی تھی۔ ۱۹۱۵ء میں دیوی گھوش نے وشش ورکھش تیار کی جو دراصل کلکتہ کے موہن تھیٹر میں کھیلا جانے والا ڈرامہ تھا اور جس کی مقبولیت کو مدِ نظر رکھتے ہوئے دیوی گھوش نے اُسے فلمایا تھا۔ دیوی گھوش نے ایک اور فلم رتناکر بھی ۱۳ اگست ۱۹۲۱ء کو عوام کے سامنے پیش کی تھی لیکن چونکہ بعض مالی دشواریوں کی وجہ سے اس کی تیاری میں ضرورت سے زیادہ وقت صرف ہوا لہٰذا جب اُسے نمائش کے لئے پیش کیا گیا تو اس کی اہمیت بالکل ختم ہو چکی تھی۔ درحقیقت جے ایف مادان ہی وہ عظیم ہستی تھے جنہوں نے بنگال میں فلمی صنعت کی بنیاد رکھی اور اُسے غیر معمولی ترقی و فروغ بخشا۔ انہوں نے ۱۹۰۷ء میں کلکتہ میں مادان تھیٹر بائیسکوپ تعمیر کیا اور ۱۹۱۷ء میں "نل دمینتی" فلم بنا کر فلم سازی کی شروعات کی۔ اس فلم میں نل کا رول اٹلین اداکار مانیلی نے اور دمینتی کا پارٹ اُن کی رفیقہ حیات نے ادا کیا تھا۔ اس فلم کے بعد مادان تھیٹر نے کئی فلمیں تیار کیں جن میں "بلوا منگل، سادھو اور شیطان، بھیشم، اندر سبھا اور بیلوگرل آف آگرہ، خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

۲۷ فروری ۱۹۲۱ء کو کلکتہ میں انڈو برٹش فلم کمپنی کی اوّلین اور معرکتہ الآرا فلم "انگلینڈ ریٹرنڈ" عوام کو دیکھنے کو ملی جسے ہندوستان کی پہلی سماجی فلم ہونے کا شرف حاصل ہے۔ اس سے پہلے ہمارے ملک میں جتنی فلمیں بنی تھیں وہ مذہبی اور تاریخی داستانوں پر مبنی ہوتی تھیں۔ دھریندر گنگولی جنہیں ڈی جی کے لقب سے یاد کیا جاتا ہے اور نتین لاہری نے اپنی مشترکہ ہدایت کاری اور محنت کا وشش سے مذکورہ بالا فلم پیش کی تھی۔ اس فلم میں ہیرو خود دھریندر گنگولی اور ہیروئن سوشیلا دیوی تھیں۔ گنگولی اپنے پارٹ میں اس قدر کامیاب ہوئے کہ وہ بنگال کے مقبول ترین اداکار بن گئے۔ ۱۹۷۹ء میں وہ انتقال کر گئے۔

CORONATION CINEMATOGRAPH
AND VARIETY HALL.
SANDHURST ROAD, GIRGAUM.
BEAU IDEAL PROGRAMME.
Throughout
1½ Hours Show — the week. — 1½ Hours Show

RAJA HARISCHANDRA.

A powerfully instructive subject from the Indian mythology. First film of Indian manufacture. Specially prepared at enormous cost. Original scenes from the sacred city of Benares. Sure to appeal to our Hindu patrons.

Miss IRENE DELMAR.
(Duets and Dance.)

THE McCLEMENTS.
(Comical Sketch)

ALEXANDROFF.
THE WONDERFUL FOOT-JUGGLER.

TIP-TOP COMICS.

Times:—6 to 7-30; 8 to 9-20; 10 to 11-30 and 11-45 to 1-15.

Note.—Double Rates of Admission.

پہلی خاموش فلم "راجہ ہریش چندر" کا اشتہار

۱۹۲۱ء میں مدراس کے شری پی این رنگیا نے اپنے فرزند آر پرکاش کے اشتراک سے اسٹار آف دی ایسٹ فلم کمپنی قائم کر کے "بھیشم پرتگیا" تیار کی جس سے جنوبی ہندوستان میں بھی فلمی صنعت کی بنیاد پڑ گئی اور جلد ہی کئی کمپنیاں عالمِ وجود میں آ گئیں۔ جن میں ایسوسی ایٹڈ فلمز، جنرل پکچرز اور سوریہ فلم کمپنی خصوصاً قابلِ ذکر ہیں۔

انگلینڈ ریٹرنڈ پیٹرڈی جی

ہوئیں۔ اُن کی آمد فلمی دُنیا میں ایک اہم واقعہ کی حیثیت رکھتی ہے کیوں کہ ان سے پیشتر فلموں میں کام کرنے والی اداکارائیں فلم اسٹار کہلانے کا فخر حاصل نہ کرسکی تھیں حالانکہ گزشتہ دس بارہ برس کے عرصے میں تیلی بائی، ناظمہ، ہلوبائی ایرملائن، گلاب، گوہر نے فلموں میں کام کرنا شروع کردیا تھا۔

مہاراشٹر فلم کمپنی کی "مایا بازار" ہندوستان کی پہلی فلم تھی جس میں فتح لال نے ٹرک فوٹوگرافی کا شاندار مظاہرہ کرکے گھٹوتکچ کو بادلوں میں اڑتے ہوئے دکھایا تھا جو فلم بیں طبقے کے لئے معجزے سے کم نہ تھا۔

۱۹۲۴ء کے لگ بھگ بمبئی کلکتہ اور مدراس میں فلموں کی تیاری اور کامیابی سے متاثر ہوکر لاہور ہائی کورٹ کے جج موتی ساگر، دہلی کے مشہور تاجر پریم ساگر اور فلم اسٹار دیویکا رانی کے شوہر ہمانسو رائے نے پنجاب میں گریٹ ایسٹرن فلم کارپوریشن کی بنیاد رکھی اور ۱۹۲۵ء میں مہاتما بدھ کی زندگی سے متعلق لائٹ آف ایشیا نامی فلم تیار کی جس کی کہانی مشہور محب وطن بپن چندر پال کے فرزند نرنجن پال نے لکھی تھی۔ اس فلم میں مہاتما بدھ کا رول ہمانسو رائے نے

لائٹ آف ایشیا کا منظر

خود ادا کیا اور یشودھرا کا پارٹ کلکتہ کی اینگلو انڈین اداکاری سیتا دیوی نے کیا تھا۔ فلم لگ بھگ ایک سال میں پایۂ تکمیل کو پہونچی اور مارچ ۱۹۲۳ء میں لندن کے فل ہارمونک ہال میں اس کی نمائش ہوئی۔ اور اس کی بے حد تعریف و توصیف ہوئی۔ یہ ہندوستان کی پہلی فلم تھی جسے غیر ممالک میں پیش کیا گیا اور جسے غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی اور سارے یورپ اور ایشیا میں اس کی دھوم مچ گئی یہاں تک کہ جاپان کے شہنشاہ، چین کے صدر اور سیام کے حکمراں نے بھی اس فلم کو دیکھا اور پسند کیا۔ اس فلم نے ہندوستان کو عالمی شہرت کے علاوہ ہندوستانی فلموں کے لئے بین الاقوامی تجارت کے دروازے بھی کھول دیئے۔

۱۹۲۰ء میں مہاراشٹر فلم کمپنی نے مشہور تصویر "سنگھ گڑھ" تیار کی تھی جس میں آج کے مشہور فلم ساز و ہدایت کار وی شانتا رام نے بھی رول ادا کیا تھا۔

۱۹۲۱ء میں ہی سٹار فلم کمپنی کی ابتدا ہوئی اور اس نے مہابھارت کے اہم واقعات پر مبنی ایک دلچسپ فلم "ویرا بھمنیو" بنائی جس میں فاطمہ اور ان کی دختر سلطانہ نے پارٹ کیا تھا۔

۱۹۲۲ء میں کرشنا فلم کمپنی کی تیار کردہ "پائی کمائی" (پاپ کی کمائی) کی نمائش ہوئی جس میں اداکارہ فاطمہ کی بیٹی گوہر نے ہیروئن کا پارٹ ادا کیا تھا۔ اس سال مہاراشٹر فلم کمپنی سے الگ ہوکر شری آرجی ترنے نے مانک لال جوشی کے اشتراک سے شری کے ایم منشی کے مشہور و معروف تاریخی ناول "پرتھوی ولبھ" پر مبنی فلم تیار کی۔ اس فلم میں سلطانہ زبیدہ اور بھال جی پنڈھارکر نے اداکاری کے جوہر دکھائے تھے۔

۱۹۲۴ء میں فلم ایکٹرس سلوچنا، موہن بھونانی کی فلم ویربالا میں نمودار

سلوچنا

۱۹۲۵ء میں چندولال شاہ کی زیرِ ہدایت صرف ۲۱ دن کے قلیل عرصے میں "گُن سُندری" تیار کی گئی جس میں ہیروئن کا رول اداکارہ گوہر نے کیا تھا۔ یہ کامیاب اور مقبول فلم سماجی فلموں کی ایک اہم کڑی ہے بنتکلم فلموں کے دور میں اُسے دوبارہ Devoted wife کے نام سے فلمایا گیا اس کے بعد چندولال شاہ نے "ٹائپسٹ گرل" پیش کی۔ ان فلموں کی نمائش کے بعد سماجی فلمیں بھی مذہبی اور تاریخی فلموں کے شانہ بشانہ ترقی اور کامیابی کی منزلیں طے کرنے لگیں۔

۱۹۲۷ء میں ممتاز فلم ساز اردشیر ایرانی نے بمبئی میں امپیریل فلم کمپنی کی بنیاد رکھی جسے ہندوستان کی پہلی متکلم فلم بنانے کا ہی شرف حاصل نہیں بلکہ غیر ملکی زبان کی پہلی فلم، پہلی رنگین فلم، اور پہلی انگریزی فلم بنانے کا بھی شرف حاصل ہوا۔ یہی وہ ادارہ تھا جس نے محبوب، کاردار اور یعقوب ایسے بڑے فن کار ہمیں عطا کئے۔ اس ادارے کی پہلی فلم "میواڑ کا سنگھ" کو ناکامی کا منہ دیکھنا پڑا۔ اس کے بعد موہن بھونانی نے اس ادارے کے لئے "خوابِ ہستی" تیار کی جسے بے حد کامیابی حاصل ہوئی، اور یہی وہ فلم تھی جس میں پہلی بار رات کی شوٹنگ کا آغاز ہوا تھا۔ اس فلم کے ہیرو ای بلموریا تھے "خوابِ ہستی" کے علاوہ "سینما گرل" "مادھوری" "فادر انڈیا" "انارکلی" بھی اس ادارے کی مشہور و مقبول فلمیں تھیں۔

"لائٹ آف ایشیا" کی غیر معمولی مقبولیت و شہرت سے متاثر ہو کر ۱۹۲۷ء میں گریٹ ایسٹرن فلم کارپوریشن نے "انارکلی" اور مغل شہزادے سلیم کی محبت سے متعلق داستان کو " Love of a great Mughal Prince

اردشیر ایرانی

کے نام سے فلمانے کا پروگرام مرتب کیا۔ اس فلم کی کہانی مشہور ادیب حکیم احمد شجاع کے زورِ قلم کا نتیجہ تھی اور اس کی ہدایت کاری چارو رائے اور پریفل رائے کو مشترکہ طور پر سونپی گئی۔ اس نیم تاریخی فلم میں انارکلی کا رول اپنے زمانے کی مشہور و معروف اداکارہ سیتا دیوی کے سپرد کیا گیا۔ کمپنی نے اس فلم کی شوٹنگ پر کثیر سرمایہ صرف کیا اور شیخوپورہ کے سلطان نے اس کے لئے شاہی لباس اور زیورات فراہم کئے۔ اس کے علاوہ محکمہ آثارِ قدیمہ نے بھی پورا تعاون دیا لیکن انتہائی محنت، کثیر روپیہ، اور زبردست پبلسٹی کے باوجود یہ فلم بری طرح ناکام ہو گئی۔ کیونکہ اس فلم کی شہرت سن کر امپیریل کمپنی نے صرف ایک ہفتے کی قلیل مدت میں اس داستان کو "انارکلی" کے نام سے تیار کر لیا جبکہ اول الذکر فلم کی تیاری میں ایک سال کا طویل عرصہ صرف ہوا تھا۔ چنانچہ آج بھی اس طرح کی فلمی قزاقی جاری ہے۔

امپیریل کو "لو آف اے مغل پرنس" کو انارکلی کے نام سے فلمانے میں کسی قسم کی اڑچن یا دشواری کا سامنا نہیں کرنا پڑا۔ کیونکہ ایک تو یہ داستان کسی مصنف کی تصنیف نہیں تھی اور دوسرے ان دنوں کاپی رائٹ کا چکر بھی نہیں تھا۔ اس فلم میں انارکلی کا رول اس عہد کی مقبول ترین اداکارہ سلوچنا نے کیا تھا اور اُسے بے حد مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس کے بعد جب "لو آف اے گریٹ مغل پرنس" کی نمائش ہوئی تو انارکلی کی ہی کہانی ہونے کی وجہ سے عوام نے اسے نقل سمجھ کر ناپسند کیا جس سے گریٹ ایسٹرن فلم کمپنی اپنی موت آپ مر گئی۔

سلوچنا — انارکلی میں

۱۹۲۸ء میں ہدایت کار چندو لال شاہ نے فلم ایکٹریس گوہر اور سیٹھ پوتا کے اشتراک سے جگدیش فلم کمپنی کی بنیاد رکھی۔ اس ادارے کی پہلی فلم "وشوموہنی" میں گوہر نے تین رول ادا کئے تھے لیکن صرف گوہر کو ہی تین رول ادا کرنے کا فخر حاصل نہیں بلکہ ہندوستانی اسکرین کی ممتاز اداکارہ للتا پوار بھی "ہمتِ مرداں مددِ خدا" میں تین رول سرانجام دے چکی تھیں۔ انہوں نے فلم میں ہیروئن کا رول ہی نہیں بلکہ ہیروئن کی ماں کا اور ویمپ کا پارٹ بھی نہایت خوش اسلوبی سے انجام دیا تھا۔ اور فلم بین طبقے سے دادِ تحسین پائی تھی۔ اس کے علاوہ فلم "شمشیر بہادر" میں للتا نے ایک نوجوان مرد کا پارٹ کر کے بھی اپنا کمال دکھایا۔

تحریک آزادی سے متاثر ہو کر ہدایت کار جینت ڈیسائی نے اپنی فلم

"امرت منتھن" میں باردولی تحریک کے کچھ مناظر پیش کئے جس پر انگریز سرکار نے اس پر پابندی عائد کردی۔ اس کے علاوہ ہدایت کار آر ایس چودھری نے ایک تہلکہ آمیز سیاسی فلم "بم" تیار کی۔ اس فلم میں پہلی بار مہاتما گاندھی کو پردہ پر پیش کیا گیا تھا۔ فلم میں گاندھی جی کا رول ایک پارسی اداکار رستم جی نے ادا کیا تھا۔ اس فلم سے ملک میں آزادی وحریت کی تحریک کو تقویت پہنچنے کا خدشہ تھا لہٰذا حکومت نے اُسے نمائش کا اجازت نامہ نہ دیا۔ مجبوراً اس کے متعدد مناظر کاٹ دیئے گئے اور اس کا نام بدل کر "خدا کا بندہ" رکھ دیا گیا۔ اس پر اُسے عوام کے سامنے پیش کرنے کی اجازت مل پائی۔

۱۹۲۹ء میں پربھات فلم کمپنی اور رنجیت فلم کمپنی عالم وجود میں آئیں — پربھات کا قیام باپو راؤ پینٹر کے چار ہونہار شاگردوں، وی شانتا رام، فتح لال، داملے اور دھیر کی انتھک کوششوں کا نتیجہ تھا۔ چوں کہ ان کے پاس سرمائے کی کمی تھی ——— لہٰذا انہوں نے ایم اے کلکارنی نامی ایک جوہری کی مالی امداد سے کولہاپور میں اس عظیم ادارے کی بنیاد رکھی جس نے "اودے کال" "مہاتما"، "تکا رام"، "دُنیا نہ مانے"، "آدمی"، "پڑوسی"، "سنت گیانیشور"، "رام شاستری"، ایسی متعدد ناقابلِ فراموش فلمیں بنائیں۔ اسی سال مادان تھیٹر نے اپنی لاجواب فلم "کپال کنڈلی" پیش کی جس میں سیتا دیوی، اندرا دیوی، پیشنس کوپر، پر بودھ بوس اور دنیش مترا اہم اداکار تھے۔ اس بے نظیر تصویر نے کلکتہ میں ۲۵ ہفتے تک چل کر سلور جوبلی کی روایت کو جنم دیا مگر بمبئی میں یہ فلم ناکام ہوگئی۔ کیونکہ بمبئی والوں کو "پنجاب میل"، "حاتم طائی"، "خواب ہستی"، "ستم" کی فلمیں پسند آتی تھیں۔ رنجیت فلم کمپنی کی بنیاد چندو لال شاہ اور اداکارہ گوہر نے رکھی تھی جو پہلے جگدیش فلم کے حصہ دار تھے۔ رنجیت کا ظہور فلمی دنیا کا بہت اہم واقعہ ہے کیونکہ جلد ہی یہ ایک بڑا فلم ساز ادارہ بن گیا، اور اس نے لگ بھگ ڈیڑھ سو فلمیں تیار کیں۔ جن میں تین درجن خاموش فلمیں بھی شامل ہیں۔ یہ ادارہ ایک مہینے میں اوسطاً ایک فلم تیار کر لیا کرتا تھا۔ خاموش فلموں میں "راجپوتانی" اس ادارے کی ایک قابلِ ذکر فلم ہے۔ جس میں ڈی بلیموریا اور گوہر نے اداکاری کے جوہر دکھائے تھے۔ ان کے علاوہ "رسیلی"، "جوبن کا نشہ"، "کالا جادو"، "رادھا"، "مدھر موہنی"، اور "سنہال دیپ کی پری" بھی اس ادارے کی مدتوں یاد رہنے والی تصاویر تھیں ——— ان دنوں لوکمانیہ تلک کا "سوراج ہمارا پیدائشی نعرہ حق ہے" سے متاثر ہوکر عظیم ہدایت کار وی شانتا رام نے پربھات فلم کمپنی کے لئے "سوراجیہ ترن" فلم بنائی۔ جس میں شیواجی کا رول انہوں نے خود ادا کیا تھا لیکن "سوراجیہ ترن" نام ہونے کی وجہ سے سنسر بورڈ نے اُسے نمائش کی اجازت نہ دی۔ آخر مجبور ہوکر اس فلم کے کئی حصے کاٹ دیئے گئے اور اس کا نام بدل کر "اودے کال" رکھ دیا گیا۔

ممتاز سنسکرت ڈرامہ نگار شودرک کے شہرت یافتہ ڈرامہ "مرچ کاٹکا" پر مبنی "وسنت سینا" بھی خاموش فلموں کے عہد کی ایک اہم ترین فلم تھی جس نے اندرون ملک میں ہی نہیں بلکہ بیرون ملک میں بھی کامیابی حاصل کی۔ انگلستان، جرمنی اور فرانس وغیرہ میں اس کی نمائش ہوئی۔ اور ہر جگہ اُسے تعریف وتحسین حاصل ہوئی اور اس میں ہیروئن کا رول ممتاز بنگالی ادیبہ کملا دیوی چٹوپادھیائے اور چارودت کا پارٹ جے کے نندہ نے ادا کیا تھا۔

رابندر ناتھ ٹیگور کی ایک کہانی پر مبنی فلم "بلیدان" بھی اس عہد کی ایک قابلِ ذکر فلم تھی جس میں زبیدہ سلطانہ، ماسٹر وٹھل اور جال مرچنٹ نے اداکاری کے جوہر دکھائے تھے۔ ٹیگور کے علاوہ سرت چندر چٹرجی کے ناولوں "دیوداس" اور "چرتر ہین" کو بھی فلمایا گیا اور یہ فلمیں بے حد پسند کی گئیں۔

۱۹۳۱ء میں پہلی بولتی فلم عالم آرا کی نمائش ہوئی لیکن اس کے بعد بھی چار پانچ سال تک خاموش فلمیں بنتی رہیں۔ لیکن متکلم فلموں کی موجودگی میں ان میں بتدریج کمی واقع ہوتی رہی حتیٰ کہ پانچ سال میں ان کا بننا بالکل بند ہوگیا ——— بہرحال خاموش فلموں کے زمانے میں بھی سینما ملک میں بے حد مقبول ہوچکا تھا جس کے نتیجے میں جہاں ۱۹۲۱ء میں ۱۲۱ سینما گھر تھے وہاں ۱۹۳۰ء میں ان کی تعداد ۳۰۰ تک پہونچ گئی۔ ان میں سے ۵۵ سینما گھر صرف انگریزی فلموں کی نمائش کرتے تھے۔ یہ سینما گھر ملک کے بڑے بڑے شہروں کلکتہ، بمبئی، دہلی، مدراس اور لاہور تک ہی محدود تھے۔ دوسرے چھوٹے شہروں اور قصبوں میں ٹورنگ سینما کا اہتمام کیا جاتا تھا۔ نیز میلے اور تہوار کے موقع پر اور گاؤں میں چلتے پھرتے سینما کا عارضی طور پر انتظام کیا جاتا تھا۔ اس کے علاوہ حکومت سے اجازت لے کر تھیٹروں میں بھی فلمیں دکھائی جاتی تھیں۔ ان دنوں عورتوں کے لئے پردے کا خاص انتظام ہوتا تھا۔ ان دنوں فلم کے ساتھ ساتھ طبلے اور ہارمونیم ایسے ساز بھی بجائے جاتے تھے اور ساتھ ہی کمنٹری بھی دی جاتی تھی۔ کبھی کبھی درمیان میں حاضرین کی تفریح کے لئے رقص وسرود کا پروگرام پیش کیا جاتا تھا۔ مشہور ہدایت کار وی ایم ویاس بھی خاموش فلموں کے ابتدائی دور میں سینما گھر میں ہارمونیم بجایا کرتے تھے۔

ان دنوں اگرچہ ہر فلم ساز کا اپنا نجی اسٹوڈیو ہوتا تھا لیکن اکثر اسٹوڈیو بہت خستہ اور خراب ہوتے تھے۔ ان کی چار دیواری گھاس پھوس یا ٹین کی چادروں سے بنی ہوتی تھیں اندرونی حصے میں کپڑے سے گھیر کر اسٹیج

بنایا جاتا تھا جس کا بالائی حصہ یا تو بالکل کھلا ہوتا تھا یا اس پر شیشے لگائے جاتے تھے۔ چھت پر کئی طرح کے پردے لٹکائے جاتے تھے تاکہ جب ضرورت ہو روشنی کا انتظام کیا جا سکے۔ ابتدا میں مصنوعی روشنی کا کوئی انتظام نہ تھا لہٰذا شوٹنگ سورج کی روشنی میں ہی ہوتی تھی۔ بعد ازاں موہن بھونانی اور دیگر ہدایت کاروں نے مصنوعی روشنی کا استعمال شروع کیا اور پھر ۳۰-۱۹۲۹ء میں پہلی بار مشہور ہدایت کار پی سی بروا نے آرک لیمپ کا استعمال کیا۔

ابتدا میں اسٹوڈیو میں سیٹ زیادہ بڑے نہیں ہوتے تھے۔ عموماً جنگلات، محلات اور بازاروں کے منظر پردے پر اتارے جاتے تھے۔ بعد میں بازاروں کے مناظر کے لئے "آؤٹ ڈور شوٹنگ" کا رواج پڑا۔ بابو راؤ پینٹر نے مناظر کو حقیقی شکل دینے کے لئے اسٹوڈیو میں مٹی گوبر، درختوں، پودوں، گھاس پھوس، کاغذ گتے اور ٹاٹ وغیرہ استعمال کر کے بڑے بڑے سیٹ تیار کئے جس سے مناظر میں حقیقت کا رنگ جھلکنے لگا۔

ان دنوں ایک فلم کی لمبائی آٹھ دس ہزار فٹ ہوا کرتی تھی اور اس کی تیاری میں ڈیڑھ دو ماہ لگ جاتے تھے۔ بعض نے تو ہفتے بھر میں ہی فلمیں بنا ڈالیں "لائٹ آف ایشیا" اور "لو آف اے مغل پرنس" ان چند فلموں میں سے تھیں، جن کی تیاری میں چھ مہینے سے ایک سال کا عرصہ لگا۔ ہر فلم کے عموماً تین پرنٹ تیار کئے جاتے تھے۔ اس کی تیاری پر دس پندرہ ہزار روپیہ صرف ہوتے تھے اور پندرہ بیس ہزار کی آمدنی ہونے کو منافع سمجھا جاتا تھا اور پچیس تیس ہزار روپے کی آمدنی ہونے پر فلم کو "ہٹ" سمجھا جاتا تھا۔

شروع میں لوگ فلموں میں کام کرنے کو معیوب سمجھتے تھے۔ کافی عرصے تک اسٹیج کے نچلے درجے کے اداکار اور نچلے طبقے کے افراد فلموں میں کام کرتے رہے بعد ازاں جب "ویر بالا" میں سلوچنا اور "بائی کمائی" میں گوہر آئیں تو اداکاروں کی شہرت ملک کے گوشے گوشے میں پھیلنے لگی اور شریف اور معزز گھرانے کے نوجوان بھی فلم کا رخ کرنے لگے۔ ۱۹۲۵ء کے بعد موہن بھونانی ہمانسو رائے دیوکی بوس نرنجن پال، پرتھوی راج کپور، جے راج، نتن بوس، پی سی بروا بی این سرکار، اینا کشی راما راؤ، جے کے نندہ، چارو رائے جیسے لوگ فلمی دنیا میں آ گئے۔ اور اس پیشے کو وقار و عظمت بخشی۔ اب ایسی رو چلی کہ فلموں کے شوق میں بڑے بڑے گھرانوں کے لڑکے لڑکیاں گھروں سے بھاگ کر بمبئی اور کلکتہ پہنچنے لگے۔

ماسٹر وٹھل

اس دور کی مشہور اداکاراؤں میں سلوچنا، گوہر، زبیدہ، پتلی بائی، جلوہ بائی (جنہیں آخری بار مدر انڈیا میں دیکھا گیا۔) سیتا دیوی، سلطانہ، جمنا، موتی، تارا، گلاب، شہزادی، ارملا، پیشنس کوپر قابل ذکر ہیں۔

اداکاروں میں ماسٹر وٹھل، ای بلیموریا، ڈی بلیموریا، خلیل، ڈبلیو ایم خاں ہمانسو رائے، دھرمیندر گنگو پادھیائے، جال مرچنٹ، جے راج، پرتھوی راج کپور، راجہ سینڈو، اور جگدیش سیٹھی مقبول اور جانے پہچانے تھے۔ ہدایت کاروں میں دادا پھالکے، موہن بھونانی، بابو راؤ پینٹر، چندو لال شاہ، پرفلا گھوش، چارو رائے، آر ایس چودھری، نول گاندھی، دیوکی بوس، شانتا رام اور ان کے نام فلم بین طبقہ میں کافی مشہور ہو گئے۔ اگرچہ خاموش فلموں کے آخری دور میں کچھ اداکاروں نے کنٹریکٹ بھی کئے تھے۔ مگر فری لانسنگ سسٹم رائج نہ تھا اور یہ طریقہ دوسری جنگ عظیم میں رائج ہوا۔ ان دنوں اداکار اور دیگر فن کار ماہانہ تنخواہوں پر ملازم رکھے جاتے تھے۔ اداکاروں کو عموماً چار پانچ سو روپیہ ماہوار ملتا تھا۔ سلوچنا، گوہر اور زبیدہ اس دور کی ایسی اداکارائیں تھیں جنہیں ایک ہزار روپے سے زائد تنخواہ ملتی تھی۔ اداکار عموماً سو ڈیڑھ سو روپیہ ماہوار پاتے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ مشہور اداکارہ سیتا دیوی کو "چتوڑ کی پدمنی" میں ہیروئن کا رول ادا کرنے پر پانچ روپے یومیہ اور مجنوں کو صرف آٹھ آنے یومیہ معاوضہ ملا کرتا تھا۔ اس کے ساتھ ہی جس دن شوٹنگ نہیں ہوتی تھی اس دن تنخواہ نہیں ملتی تھی۔ ماسٹر وٹھل اس زمانے کے مقبول ترین ہیرو تھے۔ اور انہیں آخری دنوں میں ایک ہزار روپیہ ماہانہ ملا کرتا تھا مگر عموماً تنخواہیں کم ہی تھیں۔ ابتدائی زمانے میں سب سے زیادہ معاوضہ پانے والوں میں جنوبی ہند کی سندرا بال ہیں جنہیں ایک لاکھ روپیہ ایک ہی فلم میں کام کرنے

سلوچنا اور سیتا دیوی

ـے دیا گیا۔

ابھی ہمارے ملک میں خاموش فلمیں بنی بھی شروع نہ ہوئی تھیں کہ یورپ اور امریکہ کے سائنسدان خاموش فلموں کو متکلم بنانے میں کامیاب ہو چکے تھے۔ دراصل متحرک فلموں کے آغاز سے ہی سائنسدان انہیں آواز عطا کرنے کی کوششوں میں منہمک ہو گئے تھے۔ ۱۸۷۷ء میں Doninsthrope کی وجہ سے انگلستان کے کئی موجدوں کے ذہن میں متکلم فلمیں بنانے کا خیال پیدا ہوا۔ امریکی سائنسداں ایڈیسن نے بھی اس سلسلے میں کئی تجربات کئے لیکن "ایمپلیفائر" کے نہ ہونے کی وجہ سے انہیں مسلسل ناکامی کا منہ دیکھنا پڑا۔ بہر حال دیگر سائنسداں اس سلسلے میں کوشش کرتے رہے اور آخر فرانسیسی موجد گے ماؤں نے اس حیرت انگیز ایجاد کو پیرس کے عوام کے سامنے پیش کر دیا۔ ۷ ستمبر ۱۹۰۲ء کو انہوں نے فرینچ فوٹوگرافک ایسوسی ایشن کے اجلاس میں ایک مختصر فلم دکھائی جس کے کرداروں کو انہوں نے زبان عطا کرنے کا معجزہ دکھایا تھا۔ اس کے بعد گے ماؤں نے کئی طرح کے تجربات کئے اور ۷ ستمبر ۱۹۱۰ء کو انہوں نے باقاعدہ عوام کے سامنے اپنی متکلم فلم کی نمائش کی جسے دیکھ کر لوگ عش عش کر اٹھے لیکن اس کے باوجود لگ بھگ تیس برس کے طویل عرصے تک متکلم فلمیں نہ بن سکیں۔ ۱۹۰۷ء میں فلموں کے مکالموں اور پلاٹ کو سمجھانے کے لئے "سب ٹائٹل" کا طریقہ اپنایا گیا تاکہ فلموں کو سمجھنے میں آسانی ہو۔

ابتدائی طریقہ کار میں فلم کے ساتھ ریکارڈنگ سسٹم لگایا گیا تھا۔ ایک موجد نے فونوگراف (آلۂ صوت نگار) (Phonograph) کو پروجیکٹر کے ساتھ ملحق کر دیا تھا۔

۱۹۱۲ء میں انگلستان میں یوجین لاسٹ Eugene Laust نے فلم میں آواز بھرنے کا ابتدائی طریقہ ایجاد کیا لیکن چونکہ سینما ہال میں رش زیادہ ہوتا تھا لہٰذا گراموفون کی آواز سے کام نہیں چلتا تھا۔ پہلی جنگ عظیم سے پیشتر ڈے فارسٹ نامی سائنسداں نے ایمپلی فائر ایجاد کیا جس سے آواز ایک جگہ سے دوسری جگہ سننے میں آسانی ہو گئی۔ ریڈیو اور ٹیلیفون کی ایجاد و ترقی کی جانب بھی یہ ایک اہم قدم تھا۔

۱۹۲۳ء میں ڈے فارسٹ نے Phono films کا مظاہرہ کیا۔ تین برس بعد ۶ اگست ۱۹۲۶ء کو وارنر برادران نے "ڈان ژوان" نامی فلم بنا کر متکلم فلموں کے دور کا آغاز کیا۔ دراصل وارنر برادران کی کئی فلمیں یکے بعد دیگرے ناکام ہو گئیں۔ اس لئے انہیں خدشہ تھا کہ وہ مالی بحران کا شکار ہو کر دیوالیہ ہو جائیں گے۔ لہٰذا اس دشوار صورت حال سے نپٹنے کے لئے انہوں نے عوام کے سامنے ایک "معجزہ" پیش کرنے کی سوچی لہٰذا "ڈان ژوان" دنیا کی پہلی متکلم فلم بھی جاتی ہے۔

اگرچہ یہ فلم بہت کامیاب ہوئی لیکن کچھ اندرونی نقائص کے سبب بولتی فلمیں ابتدا میں ایک دم مقبول نہ ہو سکیں۔ پہلی خامی تو یہ تھی کہ آواز فلم میں نہیں بھری جاتی تھی بلکہ فلم کے ساتھ مکالموں کے ریکارڈ بھر لئے جاتے تھے جنہیں ایک جگہ سے دوسری جگہ لے جانے میں ٹوٹ جانے کا خدشہ تھا۔ خاموش فلم کے ٹوٹ جانے پر تو اسے جوڑ لیا جاتا تھا مگر ٹوٹے ہوئے ریکارڈ جوڑنا ممکن نہیں تھا۔ چنانچہ وارنرز نے اپنی آئندہ تصویر "دی سنگنگ فول" کے کچھ حصے کے تو ریکارڈ تیار کئے اور کچھ حصے میں آواز فلم کے ساتھ ہی بھری جس میں انہیں خاطر خواہ کامیابی ہوئی۔ اس کامیابی سے مطمئن ہو کر ریکارڈنگ کے طریقے کو چھوڑ کر فلم میں ہی آواز بھرنے کے طریقے کو اپنا لیا گیا اور ۱۹۲۹ء میں اس طریقۂ کار کے تحت "دی لائٹ آف نیویارک" تیار کی گئی جس نے متکلم فلموں کے لئے راستہ ہموار کر دیا اور امریکہ کے بعد یورپ میں بھی متکلم فلموں کا دور شروع ہو گیا۔

یورپ کے زیادہ تر ممالک میں بھی متکلم فلموں کا آغاز ۱۹۲۹ء میں ہی ہوا تھا۔ فرانس نے اسی سال سانس لیس ٹائٹس ڈی پیرس کے ساتھ بولتی فلموں کی صورت کی۔ انگلستان بھی اس دوڑ میں پیچھے نہ رہا۔ الفریڈ ہچکاک کی پہلی فلم "بلیک میل" انگلستان کی پہلی بولتی فلم تھی۔ جرمنی کی بولتی فلم "آئی کس یور ہینڈ میڈیم" بھی اسی سال منظرِ عام پر آئی۔ اس کے ایک برس بعد اٹلی نے "کون ڈال کے معاشقے" کے نام سے ایک بولتی فلم بنائی۔ ۱۹۳۰ء اور ۱۹۵۲ء کے دوران آواز کو بہتر طریقۂ کار سے پیش کرنے کے لئے کئی تبدیلیاں کی گئی۔ آخر ۱۹۵۲ء میں سنے راما (Cinerama) کی ایجاد ہوئی جس میں آواز پردے کے پیچھے سے آنے کے بجائے آڈیٹوریم کی چاروں سمتوں سے آتی ہے۔ اس کے ایک سال بعد سینما سکوپ منظرِ عام پر آیا۔

امریکہ اور یورپ کے اس انقلابی اور حیرت انگیز ایجاد کی خبریں ہندستان پہنچیں تو یہاں کے عوام بھی بولتی فلموں سے لطف اندوز ہونے کے لئے بیقرار ہو اٹھے لیکن افسوس کسی فلم ساز نے "ٹاکی" بنانے کی جانب توجہ نہ دی تا آخر جب کلکتہ کے اسپلینڈ پکچر پیلیس میں "میلوڈی کوئین" کی نمائش ہوئی تو ہندوستانی فلم سازوں نے بھی سنجیدگی سے اس پر غور کیا اور متکلم فلمیں پیش کرنے کے لئے کمربستہ ہو گئے۔

اس میں شک نہیں کہ "عالم آرا" ہندوستان کی پہلی ٹاکی فیچر فلم ہے۔ لیکن اس سے پیشتر بھی کئی مختصر ٹاکی فلمیں بنائی گئی تھیں۔ اس سلسلے میں

شاردا فلم کمپنی کی ناکام کوشش کا ذکر دلچسپی سے خالی نہیں۔ شاردا فلم کمپنی نے اس فلم کے لیے ساز و سامان غیر ممالک سے منگوایا فلم کی کہانی اور مکالمے ممتاز مراٹھی ادیب ماما واریرکر سے لکھوائے اور ہدایت کاری بھوگی لال دوبے نے کی۔ لیکن موسم نا موافق ہونے کے سبب سارے نیگٹو خراب ہو گئے۔

شاردا کے علاوہ کلکتہ کی مادان فلم کمپنی نے رقص و موسیقی اور ڈرامے پر مبنی ایک فلم تیار کی تھی۔ جسے ۴ر فروری ۱۹۳۱ء کو بمبئی کے امپائر تھیٹر میں عوام کے سامنے پیش کیا گیا تھا۔ اس فلم میں اس عہد کی مشہور مغنیہ منی بائی نے "اپنے مولا کی میں جوگن بنوں گی" گیت پیش کیا تھا جسے لوگوں نے بے حد پسند کیا تھا۔ اس فلم کی نمائش کے ایک مہینے بعد بمبئی کے میجسٹک سینما میں ہندوستان کی پہلی ٹاکی فیچر فلم کی نمائش ہوئی جسے دیکھنے کے لئے عوام کا جم غفیر سینما پر ٹوٹ پڑا۔ اس دن اگرچہ فلم کا شو تین بجے دوپہر کو تھا لیکن لوگ سویرے ہی سے ہزاروں کی تعداد میں سینما کے باہر جمع ہو گئے تھے۔ پولیس بھی ہجوم پر قابو نہ پا سکی اور ایک ایک روپے کا ٹکٹ پچاس پچاس روپے بلیک میں خریدا گیا۔ گویا یہ کہا جا سکتا ہے کہ بلیک کی ابتدا ہمارے ملک میں بولتی فلموں کے آغاز کے ساتھ ہی شروع ہو گئی۔ اس پہلی بولتی فلم کے خالق خان بہادر اردشیر ایرانی نے اس فلم کی تیاری کے لئے باہر سے ساز و سامان منگوایا اس مشین کو چلانے اور آواز کی تکنیک سے ہندوستانی کارندوں کو روشناس کرنے کے لئے ہزار روپے ماہوار تنخواہ پر فرانسیسی ٹیکنی شنوں کو بلایا مشہور ہے کہ جب یہ مشین ہندوستان پہنچی تو اخبارات میں اس کی تصاویر چھاپی گئیں اور اسٹوڈیو کا ہر شخص اپنی آواز بھروانے کے لئے بیقرار ہو اٹھا تھا۔ لیکن سب سے پہلی ہستی جس کی آواز اس مشین پر بھری گئی وہ اسٹوڈیو کے ایک طوطے کی تھی۔

پرتھوی راج کپور
اور
جلو بائی
"عالم آرا" میں

"عالم آرا" کی تخلیق ہمارے ملک کی تاریخ میں اہم واقعہ ہے اس نے ایک دور کو ختم کر دیا اور دوسرے کو جنم دیا چند برسوں کے اندر خاموش فلمیں خاموشی کی موت مر گئیں اور بولتی فلموں کا شور و غوغا چھا گیا۔ جو لوگ پہلے تھیٹر کے رسیا تھے اب تھیٹر کو ترک کر کے فلموں کے شیدائی بن گئے اور اس طرح ایک اور جنازہ نکلا اور وہ تھا تھیٹر کا۔ ذوفنوں کو موت کے گھاٹ اتار کر "بولتی فلم" اپنی تسخیر کی راہ پر نکل پڑی۔

عالم آرا کو اردشیر ایرانی نے "ٹینر سسٹم" پر تخلیق کیا تھا جس کے تحت فلم کے ریکارڈ کے ساتھ ساتھ آواز فلم کے کچھ حصوں میں بھی بھری جاتی تھی۔ فلم کی تکمیل کے بعد اس کی نمائش بھی ایک بہت بڑا مسئلہ تھا کیونکہ اس وقت تک کسی بھی سینما میں ٹاکی کی نمائش کا انتظام نہ تھا۔ لہٰذا بمبئی کے مشہور فلم بیوپاری فضل بھائی نے اس کی نمائش کے لیے امریکہ سے ساؤنڈ پروجکٹر منگوایا اور پھر ایک موٹر گیرج میں اس کی آزمائش کرنے کے بعد میجسٹک سینما میں اسے نصب کرا دیا گیا۔

India's First Talkie

'ALAM-ARA'

All
Talking
Singing
Dancing

An all-Star-Cast Production

Master Vithal-Miss Zubeida
Miss Jilloo
Prithviraj Jagdish.

Magnetic
Bewildering
Thundering

Brains and Talents under one banner.

Will shortly be on the Screen

Majestic Cinema

WATCH FOR THE DATE!

Imperial Movietone
BOMBAY.

پہلی ٹاکی "عالم آرا" کا اشتہار

اردشیر ایرانی کی ہدایت میں تیار ہونے والی اس فلم میں ماسٹر وٹھل، زبیدہ، پرتھوی راج کپور، جلو بائی، جگدیش سیٹھی، سوشیلا اور ڈبلیو ایم خان نے کام کیا تھا فوٹوگرافی عادل ایرانی کے سپرد تھی اور فلم کی کہانی اور مکالمے مشہور ڈرامہ نگار جوزف ڈیوڈ نے لکھے تھے فلم کی ابتدا میں ہدایت کار ایرانی سکرین پر نمودار ہوتے تھے اور انہوں نے اپنی مختصر تقریر میں کہا تھا کہ اس فلم کی زبان نہ اردو ہے نہ ہندی بلکہ ایک ملی جلی زبان ہے۔ اور یہ روایت آج تک ہماری فلموں نے قائم رکھی ہے اس فلم کی کہانی ایک گلے کے ہار کے ارد گرد گھومتی تھی۔ اور اس میں متعدد گانے بھی تھے جن میں سے کئی تو بے حد مقبول ہوئے اور جلد ہی ملک کے گوشے گوشے میں گائے جانے لگے۔ فلم کی ہیروئن زبیدہ کا گانا "بدلہ دلائے یارب تو ستمگروں سے" اور ڈبلیو ایم خان کا گانا "دے دے خدا کے نام پر ہمت ہے اگر کچھ دینے کی" لوگ مدتوں تک

فراموش نہ کریئے۔ ایک ہزار روپے ماہانہ تنخواہ لینے والے ماسٹر وِٹھل اس فلم کے ہیرو تھے. لیکن مزے کی بات تو یہ ہے کہ پوری فلم میں انہوں نے ایک مکالمہ بھی ادا نہ کیا تھا شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ ابھی اُردو کی ریاضت کر ہی رہے تھے کہ فلم مکمل ہو گئی۔

" عالم آرا" کی کامیابی سے متاثر ہو کر مادان تھیٹر نے بھی ٹاکی فلم "شیریں فرہاد" پیش کی جس میں ماسٹر نثار نے فرہاد کا رول ادا کیا جو اس سے پیشتر تھیٹر میں عورتوں کے رول ادا کرتے تھے اور ہیروئن کا پارٹ مس کجن نے کیا۔ آغا حشر کاشمیری نے اس کی کہانی لکھی تھی۔ اس فلم میں لگ بھگ ۴۲ گانے تھے. فلم ہٹ ثابت ہوئی اور اس کے نتیجے کے طور پر ایک اور عشقیہ داستان "لیلےٰ مجنوں" کو سلولائڈ پر اُتارا گیا جس میں مجنوں کا رول ماسٹر نثار نے اور لیلےٰ کا رول جہاں آرا نے ادا کیا تھا اس فلم میں بھی بے شمار گانے تھے۔

"عالم آرا" کے بعد امپریل فلم کمپنی نے دُوسری متکلم فلم "نور جہاں" بنائی جسے موہن بھونانی نے ڈائرکٹ کیا اس تاریخی فلم میں ہیروئن سلوچنا اور ہیرو ڈی بلیوریا تھے. ابتدا میں یہ خاموش فلم بنائی گئی تھی لیکن عالم آرا کی کامیابی پر اسے بھی زبان عطا کر دی گئی — اور اُسے اُردو کے علاوہ انگریزی اور فارسی میں بھی پیش کیا گیا تھا۔

شروع سے ہی ہندوستانی فلموں میں گیتوں کو غیر معمولی اہمیت حاصل رہی ہے اور گیت ایک طرح سے کامیابی کے ضامن خیال کئے جاتے رہے ہیں۔ ابتدائی دَور میں ہندی اور مراٹھی میں بننے والی پربھات فلم کمپنی کی "اجودھیا کا راجہ" کی کامیابی کی وجہ بھی اس کے سُریلے گیت اور انہیں پیش کرنے کا انداز تھا. حالانکہ کہانی بڑی گھسی پٹی تھی اور اُسے خاموش دَور میں راجہ ہرشچندر کے نام سے دادا پھالکے بھی پیش کر چکے تھے۔ اس کے ہیرو اور موسیقار تھے گووند راؤ ٹمبے. اس کے بعد ایک اور فلم شام سندر آئی جس میں شانتا آپٹے نے رادھا اور شاہو موڈک نے کرشن کا رول ادا کیا تھا. ان دونوں کے گیت اور اداکاری لوگوں کو بے حد پسند آئی جس کے کارن اس فلم نے سلور جوبلی منائی۔

.. یہاں فلم "زرینہ" کا ذکر کرنا دلچسپی سے خالی نہیں ہوگا. اس کے خالق عذرا میر تھے جو ان ہی دنوں ہالی وڈ میں فلم سازی کی تربیت لے کر لوٹے تھے. اگرچہ اس فلم کی کہانی ہندوستانی تھی. لیکن اس میں غیر ہندوستانی ماحول اور روایات کو اپنایا گیا۔ اگرچہ اس سے پیشتر کئی ہندوستانی فلموں میں بوسہ بازی کے مناظر پیش کئے گئے مگر عذرا میر نے اس فلم میں بوسہ بازی کی حد کر دی. بلیموریہ، زبیدہ اور یعقوب اس فلم کے اہم اداکار تھے. یہ پہلی فلم تھی جس نے سنسر شپ کا مسئلہ کھڑا کر دیا۔ اس کے خلاف لاہور میں زبردست مظاہرہ ہوا اور سینما کا پردہ جلا دیا گیا۔

۱۹۳۳ء میں پربھات فلم کمپنی نے سَیرندھری کی ناکامی کے بعد ایک دوسری فلم "مایا مچھندر" پیش کی جسے بے حد کامیابی حاصل ہوئی۔ یہ پہلی ہندی فلم تھی جس میں مشہور اداکارہ درگا کھوٹے پردے پر آئیں۔

جے بی ایچ واڈیا کی متکلم تصویر "لال یمن" کے ذکر کے بغیر یہ داستان ادھوری رہ جائے گی. جال کھمبات اور فیروز دستور اس کے اہم اداکار تھے. فیروز دستور کے گانے اس فلم کی کامیابی کی ایک اہم وجہ تھے. جب اس فلم کو غیر معمولی کامیابی حاصل ہوئی تو واڈیا نے دستور کو ایک ہزار روپیہ اور طلائی تمغہ عطا کیا۔

مادان تھیٹر کے بعد نیو تھیٹرز کلکتہ کا ایک اہم فلمی ادارہ تھا جس نے "پورن بھگت"، "ودیاپتی"، "کاشی ناتھ"، "دیوداس" "مکتی"، "ہمراہی"، اور "چھوٹا بھائی" متعدد قابلِ ذکر فلمیں عوام کے سامنے پیش کیں.

نتن بوس، دیوکی بوس، بمل رائے، کیدار شرما، فنی مجمدار ایسے قابل ہدایت کار اور کندن لال سہگل، پرتھوی راج کپور، پہاڑی سانیال، کمار جیسے اداکاروں کو منظرِ عام پر لایا۔

نیو تھیٹرز کی پہلی تصویر "راج رانی میرا" تھی جس میں درگا کھوٹے اور پرتھوی راج نے کام کیا تھا۔ فلم بری طرح فیل ہوئی۔ اس کے بعد اس ادارے نے دیوکی بوس کی زیرِ ہدایت "پورن بھگت" تیار کی. جس میں کمار، سہگل، انوری کے سی ڈے نے کام کیا تھا. پنجاب کے شہر سیالکوٹ سے متعلق یہ لوک کتھا اپنے مدھر اور سریلے گیتوں کی وجہ سے بے حد کامیاب ہوئی اور اس کے موسیقار آرسی بورال کی شہرت بھی ملک کے گوشے گوشے میں پھیل گئی۔ بورال اب بھی بقیدِ حیات ہیں.

آغا حشر کاشمیری کے" ڈرامے "یہودی کی لڑکی" پر بھی ان ہی دنوں پہلی بار فلم تیار کی گئی جس میں رتن بائی، سہگل، نواب، کمار، پہاڑی سانیال. اور رادھا رانی نے کام کیا۔ اس میں یہودی کا رول ادا کرنے کے لئے اداکار نواب نے

درگا کھوٹے "اجودھیا کا راجہ" میں

اپنے تمام دانت اکھڑوا دیئے تھے اس فلم کے مکالموں اور گیتوں نے عوام کا دل لوٹ لیا خصوصاً جدن بائی کا گیت " اپنے مولا کی میں جوگن بنوں گی " بہت مقبول ہوا اس کے علاوہ سہگل نے اپنی مسحور کن آواز سے غالب کی غزل " نکتہ چیں ہے غمِ دل " کو لافانی بنا دیا۔

چونکہ ان دنوں سنسر بورڈ عریاں اور فحش فلموں پر اعتراض نہیں کرتا تھا اس لئے خاموش فلموں کے بعد جب بولتی فلموں کا رواج ہوا تو ابتدائی دور میں اکثر ایسی گھٹیا فلمیں بنائی گئیں جن میں بازاری گانے اور مکالموں کے علاوہ بوس وکنار کے مناظر بھی پیش کئے جاتے تھے۔

خاموش فلموں کے عہد میں ڈسٹری بیوٹر اداروں کی کمی تھی۔ سارے ملک میں تقریباً تین درجن ایسے ادارے تھے جو صرف غیر ملکی فلموں کی نمائش کا اہتمام کرتے تھے۔ ہندوستانی فلموں کی نمائش کا اہتمام کمپنیاں خود کرتی تھیں۔ صرف کچھ مشہور فلم کمپنیوں نے بڑے بڑے شہروں میں اپنے نمائندے رکھے ہوئے تھے بولتی فلموں کی کامیابی نے ڈسٹری بیوٹروں کو بڑھاوا دیا اور آج وہ فلمی صنعت میں غیر معمولی اہمیت کے حامل بن گئے ہیں۔

۱۹۳۴ء تک جتنی بھی فلمیں منظرِ عام پر آئیں ان میں ڈرامائی اسلوب اور غیر ملکی فلموں کی بھونڈی نقل ہوتی تھی۔ لیکن جب ہدایت کار شانتا رام نے پربھات فلم کمپنی کے لئے چندر موہن اور شانتا آپٹے جیسے اداکاروں کو لے کر " امرت منتھن " پیش کی تو سینما کو تھیٹریکل انداز سے نجات ملی۔ " امرت منتھن " میں انسانوں اور جانوروں کی قربانی کے خلاف زبردست آواز اٹھائی گئی تھی۔

اس فلم میں چندر موہن کی آنکھیں اور اس کی گرجتی آواز کو لوگ آج بھی فراموش نہیں کر سکے۔ اس فلم میں پہلی بار کیمرہ مین نے فلم بین طبقے کو کلوز اپ سے متعارف کرایا تھا۔

چندر موہن

یہ وہ دور تھا جب گاندھی جی ملک کی سیاست پر پوری طرح چھا چکے تھے لہٰذا چھوت چھات کے خلاف ان کی مہم کے بارے میں شانتا رام نے " سنت ایک ناتھ " کی زندگی سے متعلق " مہاتما " فلم پیش کی لیکن سنسر بورڈ نے یہ نام رکھنے کی اجازت نہ دی کیونکہ مہاتما جی سے مراد گاندھی جی ہی تھی۔ لہٰذا اس کا نام بدل کر " دھرماتما " رکھا گیا۔ بعد میں گاندھی جی کے خیالات و افکار سے متاثر ہو کر اور بہت سی فلمیں بنیں جن میں اچھوت، اچھوت کنیا، اور برانڈی کی بوتل خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

۱۹۳۳ء میں ہندوستان کی طویل ترین سیریل فلم " حاتم طائی " بنی جس میں مادھولال، ماسٹر اروتی، گلاب، شانتا کماری، اور سوشیلا نے کام کیا تھا۔ یہ فلم چار حصوں پر مشتمل تھی اور اس کو دیکھنے کے لئے لوگ سینما گھروں پر ٹوٹ پڑے۔ بھارت مووی ٹون نے اس سے کم از کم ڈھائی لاکھ روپیہ کمایا۔ جو اس زمانے میں ایک بہت بڑی رقم تھی۔

فلم کی تاریخ میں یہ سال کئی لحاظ سے ایک اہم سال تھا۔ اسی برس کئی انقلابی اقدام اٹھائے گئے جن میں سے ایک لائٹ آف ایشیا کے ہیرو اور مستقبل کی بمبئی ٹاکیز کے بانی ہمانسو رائے کی ہندی اور انگریزی فلم " کرم " کی تخلیق تھی جس میں پہلی بار مشہور اداکارہ دیویکا رانی پردے پر آئیں اس فلم کے کئی مناظر لندن میں فلمائے گئے۔ دہلی میں اس کے افتتاح کے موقع پر وائسرائے لارڈ ولنگڈن بھی موجود تھے۔ اس فلم کو ہندی میں بھی " ناگن کی رانی " کے نام سے فلمایا گیا تھا۔

دیوکا رانی
Cobra Queen

ان ہی دنوں منشی پریم چند اجنتا سینے ٹون کی دعوت پر آٹھ ہزار سالانہ کی تنخواہ پر بمبئی آئے اور " مل مزدور " کی کہانی لکھی جس میں جے راج، ببّو، نیام پلی اور تارا بائی کے علاوہ خود منشی جی نے بھی ایک معمولی کردار ادا کیا تھا۔ برطانوی حکومت کے اعتراض پر فلم کے کئی حصے حذف کر دیئے گئے اور اسے " غریب مزدور " کے نام سے پیش کیا گیا۔ فلم میں اتنی تبدیلیاں کی گئی تھیں کہ خود پریم چند جی کو اس میں شک تھا کہ اس کی کہانی انہوں نے لکھی ہے۔ یہی احساس انہیں اپنے ناول " بازارِ حسن " پر مبنی فلم " سیوا سدن " دیکھ کر ہوا تھا۔ ان باتوں سے مایوس ہو کر پریم چند فلمی دنیا سے کنارہ کش ہو کر بنارس

سیوا سدن میں سبھا لکشمی

واپس چلے آئے۔

اگرچہ پریم چند نے فلمی دُنیا ترک کر دی لیکن بعد ازاں ان کی کئی کہانیاں اور ناول فلمائے گئے، جن میں "رنگ بھومی" "غبن"، "ہیرا موتی"، "گؤدان"، قابلِ ذکر ہیں۔ دھارمک فلموں میں جن کا ابتدا ہی سے بول بالا رہا، ایسٹ انڈیا فلم کارپوریشن کی "ستیا" ایک اعلیٰ پائے کی تصویر سمجھی جاتی ہے۔ دیوکی بوس کی بنائی اس فلم میں پرتھوی راج کپور، اور درگا کھوٹے نے اداکاری کی۔ اس کے بعد "بھرت ملاپ"، "رام راجیہ" وغیرہ کامیاب اور قابلِ دید فلمیں بنیں۔

خاموش فلموں کے زمانے میں بھی سرت چندر چٹرجی کے ناول "دیوداس" پر مبنی فلم بنائی گئی تھی۔ لیکن ۱۹۳۵ء میں اس المیہ پر جو فلم بنائی گئی تھی اس نے اس دور کی نسل کو غیر معمولی طور پر متاثر کیا۔ یہاں تک کہ بعد ازاں بہت سے فلم سازوں نے اس طرح کی فلمیں پیش کیں اُن میں من موہن (سریندر بھو) خصوصاً قابلِ ذکر ہے۔ جس کا گانا "تم ہی مجھ کو پریم سکھایا" آج بھی بڑی عمر کے لوگوں کی زبان پر ہے۔

دیوداس کے ہدایت کار پی سی بروا آسام کی ریاست گوری پور کے راجکمار تھے ہندوستانی فلمی صنعت کی ترقی میں انہیں اہم مقام حاصل ہے۔ انہوں نے ہی پہلی بار اسٹوڈیو میں آرک لیمپ کی مصنوعی روشنی کا استعمال کیا۔ بروا نے ہندی سے پیشتر بنگالی میں "دیوداس" تیار کی اور خود ہی اس میں ہیرو کا رول ادا کیا۔ اس کے بعد انہوں نے ہندی میں دیوداس کا رول کندن لال سہگل اور پارو کا رول جمنا کو سونپا۔ سہگل کے گیتوں نے ملک بھر میں دھوم مچا دی۔ دراصل دیوداس حقیقی معنوں میں ہندوستان کی پہلی سوشل فلم تھی جس میں عوام نے اپنے دور کے سماج کی ایک جھلک دیکھی، اور اس کے ساتھ ہی آتش عشق اور دردِ ہجر کو بھی شدت سے محسوس کیا تھا۔ اس فلم میں "دکھ کے دن بیتت ناہیں"۔ اور "بالم آن بسو مورے من میں" ایسے گیت آج برسوں گزر جانے پر بھی ہندوستانی عوام فراموش نہیں کر سکے۔ اس تاریخ ساز تصویر نے ہماری فلمی دنیا میں زبردست انقلاب رونما کیا تھا اور آج تک اس ناول پر مبنی آدھی درجن سے زائد فلمیں بن چکی ہیں۔ بنگلہ اور

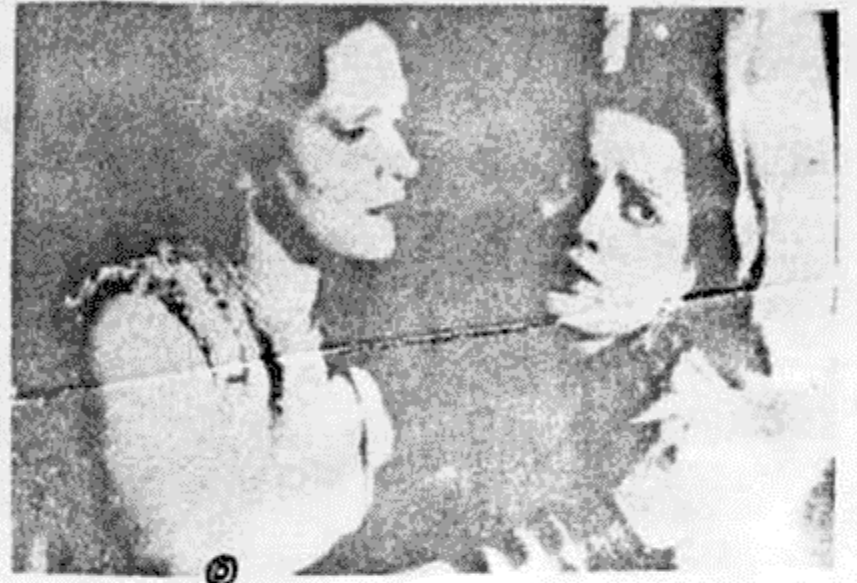
سہگل — دیوداس میں

ہندی کے بعد نیو تھیٹرز نے اُسے تامل میں بھی فلمایا اور کامیابی کے جھنڈے گاڑ دیئے۔ اس کے بعد ۱۹۵۵ء میں دلیپ کمار، وجینتی مالا اور موتی لال ایسے اداکاروں کو لے کر بمل رائے نے جو کہ پہلی "دیوداس" میں کیمرہ مین تھے اُسے دوبارہ عوام کے سامنے پیش کیا، اگرچہ تکنیک ہدایت اور اداکاری میں یہ فلم اعلیٰ پائے کی تھی۔ لیکن اس سے بھی سہگل کی دیوداس کی اہمیت میں فرق نہیں پڑا۔

اس سال مرحوم ہمانسو رائے نے بمبئی ٹاکیز کی بنیاد رکھی جس نے دنیائے فلم کو دیویکا رانی، لیلا چٹنس، اشوک کمار، ایس مکرجی، شاہد لطیف ایسے بہت سے باکمال اور چوٹی کے اداکاروں اور ہدایت کاروں کے علاوہ وہ سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، پردیپ، بھگوتی چرن ورما اور نریندر شرما ایسے مصنف اور گیت کاروں سے روشناس کرایا۔

"ستیا میں پرتھوی راج اور درگا کھوٹے"

اس ادارے کی پہلی پیشکش "جوانی کی ہوا" (دیوکا رانی، نجم الحسن) اور دوسری تھی "اچھوت کنیا" جس میں چھوت چھات کے خلاف آواز اٹھائی گئی تھی۔ یہ اشوک کمار کی پہلی فلم تھی جس میں انہوں نے دیویکا رانی کے ساتھ کام کیا۔

محبوب خاں جنہوں نے ۱۹۲۹ء سے فلموں میں اداکاری کرنی شروع کی تھی ۱۹۳۰ء میں اپنی پہلی فلم "الہلال" ڈائرکٹ کی اور جلد ہی ان کا شمار صف اول کے ہدایت کاروں میں ہونے لگا۔ ۱۹۳۸ء میں پربھات کی فلم "سنت تکا رام" کو تین بہترین فلموں میں سے ایک گنا گیا۔ اس سے پیشتر "لائٹ آف ایشیا"، "شنت سینا"، "کرم" وغیرہ کئی ہندوستانی فلموں کو غیر ممالک میں سراہا گیا تھا۔

درگا کھوٹے "امرجیوتی" میں

۱۹۳۶ء میں شانتا رام نے "امرجیوتی" پیش کرکے پھر ایک بار سماجی مقصدیت کو اہمیت بخشی۔ اس فلم کو باہر بے حد سراہا گیا۔ یہ پہلی ہندی فلم تھی جس میں عورت کا باغیانہ روپ عوام کے سامنے آیا تھا۔ اور پھر ۱۹۳۷ء میں ہندوستان کی پہلی رنگین فلم "کسان کنیا" منظرِ عام پر آئی اور اُسے پیش کرنے کا شرف بھی ہندوستان کی پہلی متکلم فلم بنانے والے امپیریل فلم کمپنی کے اردشیر ایرانی کو ہی حاصل ہوا۔ اگرچہ اس فلم کو ناکامی کا منہ دیکھنا پڑا مگر ہندوستان کی فلمی صنعت کی تکنیکی ترقی میں اس کا نمایاں ہاتھ ہے۔ اسی سال شانتا رام کی فلم "دنیا نہ مانے" نے ملک کے گوشے گوشے میں دھوم مچادی۔ پہلے کی طرح اس بار بھی شانتا رام نے ایک بامقصد اور صاف ستھری فلم پیش کرکے اپنی عظمت و شہرت میں چار چاند لگائے۔ اس فلم کی ہیروئن شانتا آپٹے کی شادی ایک بوڑھے سے ہو جاتی ہے مگر وہ اس کے ساتھ رہ کر بھی اُسے اپنا رفیقِ حیات نہیں مانتی۔

۱۹۳۷ء میں امپا یعنی انڈین موشن پکچرز پروڈیوسرز ایسوسی ایشن کا قیام عمل میں آیا۔ یہ ادارہ فلموں کے رجسٹریشن کے فرائض انجام دیتا ہے۔ اسی سال بچوں کی پہلی فلم بنگالی زبان میں بنائی گئی۔ نرنجن پال نے فلم آرہر ونلچیر کے نام سے بنائی تھی۔

۱۹۳۸ء میں ہندوستان میں فلمی صنعت کے قیام کے ۲۵ برس پورے ہو گئے تھے۔ اس لئے بڑے جوش و خروش سے اس کی سلور جوبلی کی تقریب کا انعقاد کیا گیا۔ اس سال کی دو اہم فلمیں فنی مجدار کی "اسٹریٹ سنگر" اور بروا کی "ادھیکار" تھیں۔

۱۹۳۹ء میں "آدمی" پیش کرکے ایک بار پھر شانتا رام بازی جیت گئے اگرچہ اس سے پہلے بھی طوائف کی زندگی سے متعلق متعدد فلمیں بن چکی تھیں لیکن وہ اس کے مقابلے میں ہیچ تھیں۔

وی شانتا رام جنہوں نے ہندوستانی فلمی صنعت کو وقعت اور وقار بخشا

اسی سال بروا نے فلم "مکتی" تیار کی۔ جس میں ہیرو کا رول بھی خود ادا کیا۔ اس میں ہیروئن بھی تھیں کانن دیوی۔ طبقاتی کشمکش پر مبنی اس فلم کی اچھوتی اور عمدہ کہانی نے عوام کے دلوں میں گھر کر لیا۔ اسی سال سہراب مودی کی تاریخی فلم "پکار" منظرِ عام پر آئی۔ اس سے پہلے ۱۹۳۵ء میں آغا حشر کے ڈرامے پر مبنی فلم "ہیملٹ" (خون کا خون) دیکھ کر عوام سہراب مودی کے نام سے روشناس ہو چکے تھے۔ "پکار" نے سہراب مودی کو ملک گیر شہرت بخشی اور وہ صفِ اول کے ہدایت کار بن گئے۔ "پکار" کی کہانی عدلِ جہانگیر سے متعلق داستان پر مبنی تھی اور اس کی شوٹنگ فتح پور سیکری اور دوسرے محلوں اور قلعوں میں کی گئی تھی۔ اس فلم میں نورجہاں کا رول کرنے پری نسیم کو ...

کانن بالا اور بروا فلم مکتی میں

لقب ملا اور یہی وہ فلم تھی جس میں چندر موہن نے جہانگیر کا رول اس بے مثال ڈھنگ سے ادا کیا جیسا آج تک کوئی اداکار نہیں کر سکا۔ اس فلم میں کمال امروہوی کے مکالمے آج تک فلمی مکالموں کا اعلیٰ ترین معیار بنے رہے ہیں۔ اس کے بعد ۱۹۴۱ء میں سہراب مودی نے "سکندر" نامی دوسری اہم تاریخی فلم عوام کے سامنے پیش کی جس میں پرتھوی راج کپور بحیثیت سکندر اور سہراب مودی پورس کے رول میں آئے اس فلم میں جنگی مناظر بڑی عمدگی سے پیش کئے گئے تھے۔

ان تصاویر کے علاوہ جیلر اور پرتھوی ولبھ بھی سہراب مودی کی قابلِ ذکر تصاویر ہیں۔ ۱۹۶۰ء میں انہوں نے "جیلر" کو رنگین فلم بنا کر پیش کیا۔

تکنیک کے لحاظ سے یہ فلم اوّل الذکر سے بہتر تھی لیکن عوام نے اُسے زیادہ پسند نہ کیا نیو تھیٹرز کا دشمن اور کپال کنڈلا بھی اس سال کی قابلِ ذکر تصویریں ہیں۔ دشمن تپ دق کے خلاف ہندوستانی عوام کو نبرد آزما کرنے کے نصب العین سے ہیم چندر کی زیرِ ہدایت تیار کی گئی تھی۔ اس کی مقصدیت اور موسیقی نے مل کر عام بینوں کو اپنا گرویدۂ شیفتہ بنا لیا۔

بنکم چندر چیٹرجی کے شہرت یافتہ ناول پر مبنی کپال کنڈلا میں نجم الحسن جگدیش سیٹھی، لیلا ڈیسائی، اور کملیش کماری اہم اداکار تھے اور اس فلم میں ممتاز گنی اور موسیقار پنکج ملک کا گایا گیت "پیا ملن کو جانا" آج بھی سامعین پر وجد طاری کر دیتا ہے۔

۱۹۴۱ء میں منظرِ عام پر آنے والی تصاویر میں نیو تھیٹرز کی 'زندگی' نیشنل اسٹوڈیو کی 'عورت' بمبئی ٹاکیز کی 'بندھن' پربھات کی سنت گیانیشور اور پرکاش کی نرسی بھگت" قابلِ ذکر ہیں۔ ہدایت کار بروا کی "زندگی" ایک ٹھکرائی ہوئی شادی شدہ عورت شریمتی اور بے کار نوجوان رتن کے عشق کی سنجیدہ کہانی کے محور پر گھومتی ہے۔ جنہیں سماج بدنامی اور پریشانیوں کے علاوہ کچھ نہیں دیتا۔ فلم نہایت سنجیدہ تھی اور فن کا نمونہ تھی۔

محبوب کی "عورت" نے جسے ۱۸ سال بعد انہوں نے ۱۹۵۷ء میں 'مدر انڈیا' کے نام سے دوبارہ عوام کے سامنے پیش کیا تھا اپنے عہد کی ایک اعلیٰ معیاری فلم تھی محبوب نے اُسے بڑے حقیقت آمیز ڈھنگ میں پیش کیا تھا

نرگس "مدر انڈیا" میں

بمبئی ٹاکیز کی 'بندھن' ہمانسو رائے کی آخری پیش کش تھی کیوں کہ اس کے بعد وہ ایک قلیل مدت کی بیماری کے بعد ۱۴ مئی ۱۹۴۰ء کو انتقال کر گئے جس سے ملک ایک عظیم فلمی ہستی سے محروم ہو گیا۔ بندھن میں لیلا چٹنس اشوک کمار پہلی بار ایک ساتھ فلم میں آئے اور اس کے بعد جب کنگن جھولا میں بھی وہ ہیرو ہیروئن بن کر پیش کئے گئے تو وہ فلمی جوڑی کی حیثیت سے مشہور ہو گئے۔ گویا "بندھن" نے ہی فلمی جوڑیوں کو رواج دیا اور اس کے بعد متعدد فلمی جوڑیاں مشہور ہوئیں جیسے کامنی کوشل، دلیپ کمار، ثریا دیو آنند، نرگس راج کپور، اس فلم کا ایک گیت "چل چل رے نوجوان" بہت عرصے تک لوگوں کی زبان پر رہا۔

'سنت گیانیشور' بھگتی کے موضوع پر ایک کامیاب تصویر تھی جس میں پرہلاد دت کی ٹرک فوٹوگرافی کو بے حد پسند کیا گیا۔

شانتا رام کی اس زمانے کی سب سے اہم فلم 'پڑوسی' تھی جس میں فرقہ وارانہ کشیدگی اور فسادات کے خلاف آواز اٹھائی گئی تھی۔ اس میں مسلم اداکار مظہر خاں نے ہندو ٹھاکر کا اور ہندو اداکار گجانن جاگیردار نے مسلمان مرزا کا رول ادا کیا تھا۔ فوٹوگرافر پرہلاد دت نے اس فلم میں بند کے ٹوٹنے کے آخری منظر کو اس حقیقت آمیز ڈھنگ سے فلمایا

سکندر میں جنگ کا منظر

مظہر خان اور جاگیردار ــــ پڑوسی میں

The One Who Did Not Come Back کی انگریزی تخلیق
پر مبنی تھی۔ ہدایت کار خواجہ احمد عباس
کی 'دھرتی کے لال' نے ہندوستانی فلموں کو حقیقت سے زیادہ قریب کیا۔ انڈ
پیپلز تھیٹر ایسوسی ایشن کی جانب سے بنائی گئی اس تصویر میں مشہور اداکا
بلراج ساہنی اور ان کی رفیقہ حیات دمینتی ساہنی نے ہیرو ہیروئن کا پارٹ
ادا کیا تھا اس فلم کو روس اور کئی دیگر ممالک میں بے حد پسند کیا گیا۔ اسی
برس چیتن آنند کی پیش کش 'نیچا نگر' کو ۱۹۴۶ء کے کینس فیسٹیول میں دکھایا گیا
جہاں اسے تعریف و توصیف حاصل ہوئی۔ اس میں سرمایہ داری کے استحصال
اور گاندھی واد کی مقبولیت کی اچھی حقیقت افروز تصویر پیش کی گئی تھی۔ اس
میں مشہور اداکارہ کامنی کوشل پہلی بار پردے پر آئیں۔ ان کے علاوہ حمید بھٹ
اور رفیق انور نے بھی اس میں اداکاری کی۔

پریم چند کے ناول پر مبنی رنگ بھومی کے علاوہ گجانن جاگیردار نے جنہو
نے 'رام شاستری' ایسی تصویر پیش کی تھی۔ ایک تاریخی فلم 'بیرم خاں' بنائی۔ ا
خود ہی بیرم خاں کا رول ادا کیا تھا اس میں ہیروئن تھی۔ مہتاب - ۱۹۴۷
میں کشور ساہو کی سیندور کو بے حد پسند کیا گیا تھا یہ ہندوستان کی پہلی تصو
تھی جس کو سال کی بہترین فلم قرار دے کر ساتن والٹی موشن پکچر ایوار
دیا گیا۔ اس کے علاوہ راج کمل کی رام جوشی بھی ملک میں غیر معمولی طور پر مقبو
ہوئی۔ اس میں مہاراشٹر کے عوامی گیتوں اور رقص کو بہت خوبی سے اسٹوڈیو
فلمایا گیا تھا جسے عوام نے بے حد پسند کیا

فلم خزانچی نے لاہور کو فلموں کا ایک اہم مرکز بنا دیا اور اس کے علاوہ بھی اس
خزانچی طرز کی فلمیں بننے لگیں۔ بعد ازاں لاہور میں خاندان، زمیندار، پونجی اور
شیریں فرہاد ایسی کامیاب فلمیں بنیں۔

واڈیا موی ٹون کی انگریزی فلم کورٹ ڈانسر ۱۹۴۱ء میں بننے والی ایک ا
تصویر تھی۔ ہندی میں اس کا نام راج نرتکی رکھا گیا۔ اگرچہ جنگ کی وجہ سے یورپ
امریکہ میں اس کی نمائش نہ ہو سکی۔ تاہم ہندوستانی عوام نے اسے بہت پسند کیا
سادھنا بوس کے رقص اور پرتھوی راج کی اداکاری اس فلم کی جان تھی۔

دوسری جنگ عظیم کا آغاز تو ۱۹۳۹ء میں ہوا لیکن اس کا اثر فلموں پر ۱۹۴
میں بڑی شدت سے محسوس کیا گیا چونکہ خام مال اور فلموں کی برآمد میں مشکلات
تھیں لہٰذا مارچ ۱۹۴۲ء کو فیچر فلم کی طوالت کی حد گیارہ ہزار فٹ اور ٹریلر کی حد
۴۰۰ فٹ مقرر کر دی گئی۔ اس کے بعد ۱۷ جولائی ۱۹۴۳ء کو حکومت نے خام م
پر کنٹرول عائد کر دیا۔ جس کا نتیجہ کنٹرول کے زمانے میں بننے والی فلموں پر پڑا۔ ا

تھا کہ غیر ملکوں میں بھی اس کی تعریف ہوئی۔

ان ہی دنوں بھگوتی چرن ورما کے مشہور ناول 'چترلیکھا' کو کیدار شرما
نے بڑے عمدہ پیرائے میں پیش کیا۔ اس میں مہتاب کی بحیثیت چترلیکھا اداکاری لاجواب
ہے بعد میں ۱۹۶۴ء میں رنگ میں بنا کر اس فلم کی خوبی کو کچل دیا گیا۔

اس زمانے کی ایک اور پیشکش 'خزانچی' (پنچولی پروڈکشن) میں غلام حیدر
نے موسیقی کے نئے تجربات کئے اور فلمی موسیقی کو کلاسکیت سے ہٹا کر عوامی دھنوں
سے قریب کر دیا۔ اس کا گانا 'ساون کے نظارے ہیں' اور 'دیوالی پھر آگئی سجنی'
بے حد مقبول ہوئے
۱۹۴۶ء میں محبوب
کی انمول گھڑی
(نور جہاں، ثریا، سریندر
اور ظہور راجہ) اپنے
گیتوں کی وجہ سے
بے حد مقبول ہوئی۔
اسی برس شانتارام
نے ڈاکٹر کوٹنس کی
امر کہانی ایسی بے نظیر
فلم بنائی جس کی
کہانی خواجہ احمد عباس

مہتاب ــــ چترلیکھا میں

معیار گر گیا۔ یہ پابندی ۵ اردسمبر ۴۵ء تک لاگو رہی۔ اس بحرانی دور میں فلموں کی تعداد
ںا کمی واقع ہوئی نیز مقبول فلموں نے اس عرصہ میں جوبلیاں منائیں۔ بمبئی ٹاکیز کی
مت، جس کی کہانی پر مینڈ رمترا نے تحریر کی تھی۔ بڑی مقبول ہوئی اور ایک سینما پر ڈ
ل سے زائد چل کر اس نے ہندوستانی فلموں کا ریکارڈ توڑ دیا۔ اسی طرح شکنتلا (چندر موہن
ے شری) بھی ایک سینما پر دو سال تک چلتی رہی۔ قسمت اور شکنتلا کے علاوہ رنجیت
تان سین (سہگل، خورشید) رام راجیہ (پریم ادیب، شوبھنا سمرتھ) پرتھوی ولبھ
ہراب مودی۔ درگا کھوٹے) اس بحرانی دور کی مقبول فلمیں تھیں۔

جنگ کے خاتمے کے بعد فرقہ وارانہ فسادات اور پھر اس کے بعد بھارت
تقسیم کے بعد فلمی صنعت کو مزید بحران کا شکار ہونا پڑا۔ ملک میں اس وقت
۲۳۰ سینما گھر اور ۵۵ اسٹوڈیو تھے جن میں سے ۲۳ سینما گھر اور ۴ اسٹوڈیو
ستان میں رہ گئے۔ ممتاز شانتی، خورشید، سورن لتا، نور جہاں، راگنی، شمیم ایسی
ہور مقبول ایکٹرسیں اور نذیر۔ غلام محمد شاہنواز، ایم اسمعیل اور صادق علی ایسے
بول اداکار اور شوکت حسین رضوی، فضلی، ایس۔ ایف حسنین، ڈبلیو زیڈ احمد ایسے

سورن لتا (جو پاکستان چلی گئی) ـــ اُس پار میں

ہدایت کاروں کے علاوہ غلام حیدر ایسے میوزک ڈائرکٹر سے بھی بھارت محروم ہو گیا۔ علاوہ بریں مشرقی بنگال پنجاب سندھ، بلوچستان اور صوبہ سرحد کی ۸ کروڑ آبادی کے الگ ہو جانے سے ہندوستانی فلموں کا حلقہ پہلے سے محدود ہو کر رہ گیا جس سے عارضی طور پر فلمی صنعت کی آمدنی میں غیر معمولی کمی
ع ہوگئی۔

۱۹۴۷ء فلمی دنیا کے لئے انتہائی منحوس تھا۔ اسی برس ۱۸ جنوری
یائے فلم کے عظیم اداکار کندن لال سہگل ایک طویل علالت کے بعد اس عالم
ے رحلت کر گئے۔ اُن کی موت سے ہندوستان ایک ایسے گلوکار سے
م ہو گیا جس کی سحر انگیز آواز سے کروڑوں افراد اپنی روحانی غذا حاصل
تھے اور جنہیں سُن کر آج بھی ہم پر وجد طاری ہو جاتا ہے۔

اور پھر اس زمانے میں نمودار ہوئے راج کپور جو پہلی دفعہ بمبئی ٹاکیز کی ہماری بات (بجے راج۔ دلیو کا رانی) میں معمولی رول میں آئے تھے۔ بعد میں وہ اداکار و ہدایت کار کے رُوپ میں ایک اہم مقام حاصل کر گئے۔ آر کے فلمز کی فلمیں 'آگ'، 'برسات'، 'آوارہ'، مقبول عام ہوئیں اور ایک نیا فلمی مزاج پیدا ہوا جس کی انتہا ۱۹۵۷ء میں "جاگتے رہو" تھی جسے کارلووی ویری میں اعلیٰ ترین انعام ملا۔

۱۹۴۸ء میں جیمنی کی شہرت یافتہ تصویر "چندر لیکھا" منظرِ عام پر آئی جسے غیر معمولی پبلسٹی نے ملک میں نمائش سے پیشتر ہی مقبول بنا دیا تھا۔ اس فلم کے بعد جنوبی ہندوستان کے فلم ساز ہندی فلمیں بنانے لگے۔ اور انہوں نے کئی کامیاب تصاویر پیش کیں۔

اس برس اودے شنکر بھٹ کی بیلے پر مبنی تجرباتی فلم 'کلپنا' پیش کی گئی۔

فلم کلپنا کا ایک منظر

جس کے گانے ہندی کے مشہور و معروف شاعر سمترا نندن پنت نے تحریر کئے تھے۔ یہ ایک اعلیٰ پائے کی تصویر تھی لیکن سادھنا بوس، اور اودے شنکر کے عمدہ رقص کے باوجود اُسے عوام نے پسند نہ کیا اور یہ فلم ناکام ہو گئی۔

انہی دنوں ہدایت کار رمیش کول کی تصویر "گوپی ناتھ" بھی دیکھنے کو ملی جس میں راج کپور کی اداکاری اپنے عروج پر تھی۔ اس فلم کی کہانی بہت ہی دردناک تھی اور بے حد متاثر کرنے والی تھی۔ اس میں راجکپور کے علاوہ بینا اور ترپتی مترا نے بھی کام کیا تھا۔

اُن کے علاوہ سرت چندر چٹرجی کے ناول "پتھ کے دعویدار" پر مبنی "سویہ ساچی (مہرا پریش اور کمل) اور رابندر ناتھ ٹیگور کے ناول" ناؤ کا ڈوبی" پر مبنی فلم "ملن" (دلیپ کمار، میرا، رنجنا) بھی اچھی فلمیں تھیں کیدار شرما

کی سہاگ رات، (گیتا بالی۔ بھارت بھوشن) بھی اسی برس دیکھنے کو ملی۔ اس میں گیتا بالی کے حسن اور عمدہ اداکاری نے اُسے صفِ اول کی اداکارہ بنا دیا۔

ان ہی دنوں فلم اسٹار شیام، منور سلطانہ کے ساتھ فلم "مجبور" میں ہیرو کی حیثیت سے پیش ہوئے۔ یہ ایک مسلمان نوجوان اور ہندو لڑکی کے عشق کی دردناک کہانی تھی۔ اس فلم کے گیت پریم دھون نے لکھے تھے۔ اور اس میں پہلی بار لتا منگیشکر نے پلے بیک گیت گائے تھے۔

۱۹۴۹ء کی قابلِ ذکر تصاویر میں کمال امروہوی کی فلم "محل" کو خاص مقام حاصل ہے اس کی عجیب و غریب کہانی اور گیتوں نے عوام پر جادو سا کر دیا اور اُسے بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ مدھوبالا کو اس فلم نے بام شہرت پر پہونچا دیا اور اُسے ہندوستانی فلموں کی وینس کہا جانے لگا۔ اسی سال سنسر شپ کو صوبائی حکومتوں کی بجائے مرکزی حکومت کے تحت لایا گیا۔

۱۹۴۲ء میں جنگ کے پیشِ نظر برطانوی حکومت نے انڈین مووی نیوز نام سے خبریں پیش کرنے کا سلسلہ شروع کیا تھا جنہیں فلموں کو ہر فیچر کے ساتھ دکھانا لازمی قرار دیا گیا تھا۔ مگر جنگ کے خاتمے کے بعد اُسے بند کر دیا گیا تھا۔ ۱۹۴۸ء میں اس کی از سرِ نو بنیاد رکھی گئی۔ اس کا نام فلم ڈویژن رکھا گیا۔

۱۹۵۰ء کی اعلیٰ فلموں میں کیدار شرما کی جوگن کو خاص مقام حاصل ہے۔ کیدار شرما کی ہدایت کاری، نرگس اور دلیپ کی اداکاری اور میرا کے بھجنوں نے اس فلم کو بڑی گہرائی عطا کی۔

نرگس

اسی برس ہدایت کار چیتن آنند نے روسی ادیب گوگول کی تصنیف انسپکٹر جنرل پر مبنی تصویر افسر کی تخلیق کی جس میں دیو آنند اور ثریا اہم اداکار تھے اس میں فلمائے گئے بوس

و کنار کے مناظر کا چرچا خوب رہا۔

ہدایت کار نتن بوس نے بنکم چندر چیٹرجی کے ناول پر مبنی فلم "مشعل" (اشوک کمار) پیش کی جس کی دلچسپ کہانی اور سریلے گیتوں نے اسے ایک عمدہ تصـ[illegible] بنا دیا۔ ان ہی دنوں بمل رائے نے نیو تھیٹر کے لئے "پہلا آدمی" کی ہدایت کار[illegible] کے فرائض انجام دیئے۔ اس فلم کی کہانی مشہور اداکار نذیر حسین کے ز[illegible] قلم کا نتیجہ تھی۔

اسی برس مشہور ادیب اور سیاسی رہنما مینو مسانی کی تصنیف Our India کو جرمن ہدایت کار پال زلز نے "ہمارا ہندوستان" کے نا[illegible] سے فلمایا۔ اس فلم میں اس دور کے متعدد ممتاز اداکاروں مثلاً پرتھوی ر[illegible] جے راج، دیو آنند، سریندر، پریم ناتھ، ڈیوڈ، کے این سنگھ، درگا کھوٹے او[illegible] نلنی جیونت نے کام کیا تھا۔ مگر فلم کامیاب نہ ہوئی۔

۱۹۵۱ء میں ہدایت کار ضیا سرحدی کی تصویر "ہم لوگ" (بلراج ساہنی، نوتن، انو[illegible]) نے فلم بینوں کو بے حد متاثر کیا۔ اس میں ایک متوسط گھرانے کی دکھ بھری کہا[illegible] بیان کی گئی تھی۔ اس فلم کی مقبولیت کے بعد ضیا سرحدی نے "فٹ پاتھ" (دلیپ کمار، مینا کماری، انور حسین) پیش کی۔ مگر اُسے "ہم لوگ" جیسی شہر[illegible] نہ ملی۔

اسی برس ہم لوگ سے زیادہ راجکپور کی فلم آوارہ کو غیر معمولی شہرت تشہیر حاصل ہوئی۔ اور ہندوستان کے علاوہ غیر ممالک میں بھی اُسے بے حد پـ[illegible] کیا گیا۔ اس کے گیت مدتوں عوام کی زبان پر رہے۔ ۱۹۵۲ء میں محبوب کی فـ[illegible] "آن" (دلیپ کمار، نمی، نادرہ، اور پریم ناتھ) نمایش کے لئے پیش کی گئی[illegible] ہندوستان کی پہلی ٹیکنی کلر تصویر ہونے کی وجہ سے نمایش سے پہلے ہی اس[illegible] چرچا شروع ہو گیا تھا۔ اسی برس چیتن آنند کی "آندھیاں" بھی پسندیدگی سے دیکھی گئی۔ اُستاد علی اکبر خاں کے گائے گیت اس کی خاص خصوصیت[illegible] وجے بھٹ کی تصویر بیجو باورا (مینا کماری، بھارت بھوشن، سرینـ[illegible]) موسیقی کی تاریخ میں ایک ریکارڈ قائم کیا۔

ان ہی دنوں کلکتہ سے کارتک چیٹرجی کی یاترک دیو کی بوس کی رتن د[illegible] (ابھی بھٹاچاریہ) کالی پرشاد گھوش کی "ودیا ساگر" پہاڑی سنیال، اہندو چو[illegible] بھی وشواش مولینا) . . . . جیسی تصو[illegible] پیش کی گئیں۔ یاترک پربھو دکمار سانیال کے مہا پرشانت ساگر پر مبنی فلم [illegible] جس میں ہیرو (وسنت چودھری) سکون کی تلاش میں مختلف تیرتھ استھا[illegible] میں گھومتا پھرتا ہے لیکن اُسے کہیں بھی من کی شانتی نصیب نہیں ہوتی۔

ان ہی دنوں ماڈرن تھیٹرز نے ایک امریکن پروڈیوسر کے اشتراک سے انگریزی فلم جنگل کی تخلیق کی جس میں غیر ملکی اداکاروں نے کام کیا تھا۔ ان کے علاوہ ایس چکرورتی کی داغ (دلیپ کمار، نمی، اوشا کرن) اور آنند مٹھ (پرتھوی راج، پردیپ کمار، گیتا بالی) بھی اس سال کی قابلِ ذکر تصویریں تھیں

۱۹۵۲ء میں سہراب مودی کی لاکھوں روپے خرچ کر کے تیار کی گئی ٹیکنی کلر "جھانسی کی رانی" منظرِ عام پر آئی لیکن اُسے ناکامی کا سامنا کرنا پڑا۔

اس سال کی سب سے زیادہ قابلِ ذکر فلم بمل رائے کی یہ "دو بیگھہ زمین" تھی۔ اس تصویر میں نہ اداکاری میں کہیں تصنع تھا اور نہ کہانی میں۔

خواجہ احمد عباس کی ڈاکٹر ملک راج آنند کے انگریزی ناول Three Leaves and a Bud پر مبنی "راہی" اور آر کے نرائن کے ناول "مسٹر سمپت" پر مبنی فلمیں توجہ کا مرکز بنی رہیں۔ مسٹر سمپت میں ہیرو موتی لعل تھے اور انہوں نے اپنی عمدہ اداکاری سے عوام کو بے حد محظوظ کیا تھا۔

سرت چندر چٹرجی کی تخلیقات پر بھی اس سال تین قابلِ تعریف و تحسین فلمیں چھوٹی ماں (پہاڑی سانیال، میرا مشرا، شکور، مولینا دیوی) شکست (اشوک کمار، نلنی جیونت) اور پرنیتا فلمائی گئیں۔ پرنیتا میں مینا کماری اور اشوک کمار کے رول کو بے حد پسند کیا گیا۔

اس برس مدراس نے انگریزی میں ہندوستان کی پہلی گیوا کلر فلم "پامپوش" کی کشمیر میں رہ کر تخلیق کی۔ ۱۹۵۴ء میں سہراب مودی نے اُردو کے عظیم شاعر مرزا اسد اللہ خاں غالب کی زندگی سے متعلق فلم "مرزا غالب" (بھارت بھوشن، ثریا، الیاس، نگار سلطانہ) پیش کی۔ اس میں پیش کی گئی غزلوں کو بھی بڑی مقبولیت حاصل ہوئی۔ اور اُسے بڑا پسند کیا گیا اور ۱۹۵۵ء میں حکومتِ ہند نے اُسے گولڈ میڈل سے نوازا۔

اسی برس خواجہ احمد عباس کی فلم "منا" بھی دیکھنے کو ملی۔ یہ ایک ایسی تجرباتی فلم تھی جس میں کوئی گیت نہیں تھا۔ دراصل یہ جاپانی فلم "یوکی وارسو" سے متاثر ہو کر بنائی گئی تھی۔ اس فلم کی نسبت ہدایت کار پرکاش اروڑہ کی "بوٹ پالش" (بے بی ناز، رتن کمار اور ڈیوڈ) اپنے مدھر اور رسیلے گیتوں کی وجہ سے زیادہ پسند کی گئی۔ ان دو تصاویر کے علاوہ بچوں سے متعلق ہدایت کار ستین بوس کی فلم "جاگرتی" بھی منظرِ عام پر آئی۔ اس فلم کی بامقصد کہانی اور قومی جذبات سے پُر پردیپ کے گیتوں نے اُسے ہر جگہ کامیابی سے دوچار کیا حتیٰ کہ پاکستان میں اس کی نقل کی گئی اور اسے بیداری کے نام سے پیش کیا گیا۔ ۱۹۵۴ء میں حکومت نے بچوں کی فلمیں بنانے کے لئے چلڈرنس فلم سوسائٹی کی بنیاد رکھی جو آج تک ۶۵

فلموں کی تخلیق کر چکی ہے۔ جن میں سے ۱۳ کو ملکی اور غیر ملکی انعامات مل چکے ہیں۔ ۱۹۵۵ء میں دیوداس اور شری ۴۲۰ کے علاوہ راجندر سنگھ بیدی کی فلم "گرم کوٹ" (بلراج ساہنی نروپا رائے، جینت) نے فلم بینوں کو اپنی طرف متوجہ کیا۔ اگرچہ گرم کوٹ کو زیادہ کامیابی نہیں ملی تاہم یہ حقیقت پر مبنی ایک عمدہ فلم تھی۔ اسی برس ستین بوس کی فلم "پریچے" اپنی عمدہ کہانی کی وجہ سے لوگوں کو پسند آئی یہ ایک ایسی گونگی لڑکی کی کہانی تھی جس سے ہیرو غلط فہمی میں شادی کر لیتا ہے۔ اس میں پرنیتی گھوش نے گونگی لڑکی کا کردار ادا کرنے میں کمال کر دیا تھا۔ ۱۹۵۶ء میں ستین بوس کی بندش (اشوک کمار، مینا کماری، ڈیزی ایرانی) ہیم چندر کی بندھن (پردیپ کمار، موتی لعل، اور مینا کماری) امیہ چکرورتی کی "سیما" (نوتن، بلراج ساہنی) اور وی شانتارام کی ٹیکنی کلر "جھنک جھنک پائل باجے" (سندھیا، گوپی کرشن)

سندھیا، گوپی کرشن۔ فلم "جھنک جھنک پائل باجے"

خصوصاً قابلِ ذکر ہیں۔ جھنک جھنک پائل باجے کی کمزور کہانی کے باوجود اس کے مسحور کن رقص دلکش رنگ اور وجد آفریں موسیقی نے اسے اعلیٰ پائے کی تصویر بنا دیا اور ۱۹۵۷ء میں اُسے سلور میڈل عطا کیا گیا۔ ۱۹۵۷ء میں بھی شانتارام کی جرائم پیشہ قیدیوں پر بنائی گئی تصویر "دو آنکھیں بارہ ہاتھ" نے ملک کے باشعور طبقے کو جھنجھوڑا۔ یہ ایک ایسے جیلر کی کہانی تھی جو خطرناک جرائم پیشہ قیدیوں کو سدھارنے کی کامیاب کوشش کرتا ہے۔ حکومت ہند نے اسے طلائی تمغے سے سرفراز کیا گیا۔ علاوہ بریں کارلووی ویری اور برلن کے فلمی میلوں میں بھی اسے بڑا سراہا گیا۔

اسی سال شمبھو مترا اور امت میترا نے مشترکہ ہدایت کاری کے فرائض سرانجام دے کر بنگلہ اور ہندی میں معرکتہ الآرا تصویر "جاگتے رہو" پیش کی راجکپور کی بطور اداکار بہترین تصویروں میں شمار کیا جاتا ہے۔ فنی اعتبار سے یہ ایک اعلیٰ پائے کی تصویر تھی جس میں ایک وسیع و عریض عمارت کے اندر ہونے

فلم جاگتے رہو

والے حالات کی روشنی میں شہری زندگی پر طنز کیا گیا تھا۔

اور پھر اسی تاریخی سال روس اور بھارت کے فن کاروں کے اشتراک سے فلم پردیسی کی تخلیق ہوئی جس میں روسی اداکار اولیگ سنکر اجنیف کے علاوہ نرگس بلراج ساہنی، پرتھوی راج، جے راج اور پدمنی نے کام کیا تھا۔ فلم ہندوستان میں آنے والے پہلے روسی سیاح افناسی کی ہندوستان کی آمد سیاحت سے متعلق تھی یہ ہندوستان کی پہلی تصویر تھی جسے (Scope Precess and Colour) میں بنایا گیا تھا۔

اسی برس عصمت چغتائی کی کہانی پر مبنی فلم "سونے کی چڑیا" دیکھنے کو ملی۔ شاہد لطیف کی ہدایت کاری اور نوتن اور بلراج ساہنی کی اداکاری نے فلم کو اعلیٰ درجے کی تصویر بنا دیا تھا۔ اس میں ایک ایکٹرس کی زندگی کی بڑے اچھے ڈھنگ سے عکاسی کی گئی تھی۔

رمیش سہگل نے اس سال دوستوسکی کے ناول پر مبنی فلم "پھر صبح ہوگی" فلمائی۔ جس میں راج کپور، مالا سنہا، اور رحمان اہم اداکار تھے۔ اس کی دردناک اور اچھوتی کہانی، راج کپور کی اداکاری، رمیش سہگل کی ہدایت کاری اور ساحر

پردیسی میں روسی اداکار — اولیگ سنکر اجنیف

کے گیتوں نے اُسے بڑی پُر تاثر اور دلچسپ تصویر بنا دیا۔ ۱۹۵۹ء میں بمل رائے کی چھوت چھات کے خلاف بنائی گئی قابلِ تعریف تصویر سجاتا کا چرچا رہا۔ اس کی ہدایت کاری اور موسیقی لاجواب تھی۔ اور اُسے باشعور طبقے نے بے حد پسند کیا

اسی سال ہدایت کار کرشن چوپڑہ نے پریم چند کی کہانی پر مبنی "ہیرا موتی" (بلراج ساہنی، نروپا رائے، شوبھا کھوٹے) پیش کی جسے عام سطح سے ہٹ کر اعلیٰ معیار کی فلم قرار دیا گیا۔ اور ان کے علاوہ خواجہ احمد عباس کی "چار دل چار راہیں" — امیہ چکرورتی کی اناڑی (راج کپور، نوتن، للتا پوار) جیمنی کی پیغام (دلیپ کمار وجنتی مالا) بی آر چوپڑہ کی "دھول کا پھول" (مالا سنہا، راجندر کمار) اور دیوندر گوئل کی "چراغ کہاں روشنی کہاں" (مینا کماری، راجندر کمار اور منیو ممتاز) بھی

سنیل دت اور نوتن ——— سجاتا میں

قابلِ ذکر تصاویر تھیں۔

گورودت کے کاغذ کے پھول بھی اسی سال نمائش کے لئے پیش کی گئی۔ ہندوستان کی پہلی سینما سکوپ فلم تھی۔ گورودت کی اعلیٰ ہدایت کاری اور وحیدہ رحمان کی عمدہ اداکاری کے باوجود اسے کامیابی حاصل نہ ہوئی۔

اگرچہ ۱۹۶۰ء سے پہلے بھی انارکلی اور شہزادہ سلیم کے عشق سے متعلق

دلیپ کمار اور مدھو بالا ——— مغلِ اعظم میں

متعدد تصاویر بن چکی تھیں لیکن کے آصف کے مغلِ اعظم نے گزشتہ تمام ریکارڈ توڑ دیئے۔ اس فلم کو دیکھنے کے لئے فلم بین سینما ہالوں پر ٹوٹ پڑے۔

رشی کیش مکرجی کی انورادھا کو ۱۹۶۰ کی بہترین تصویر کا ایوارڈ ملا تھا۔ اس میں لیلا نائیڈو، بلراج ساہنی اہم اداکار تھے۔ ستار نواز روی شنکر کی موسیقی اس فلم کی ایک خاص خاصیت تھی۔ اس میں ایک ایسی خاتون کی درد آمیز تصویر پیش کی گئی جو اپنے رفیقِ حیات کی خوشنودی کے لئے اپنی زندگی سے عزیز موسیقی کو بھی ترک کر دیتی ہے۔ اسی طرح کی ایک دوسری تصویر بمل رائے کی "پرکھ" بھی اسی سال پیش کی گئی جس میں جدید انتخابات اور اس میں استعمال کئے جانے والے حربوں پر بہت تیکھا طنز تھا۔

۱۹۶۱ء میں رابندر ناتھ ٹیگور کی شہرہ آفاق کہانی "کابلی والا" کو ہدایت کار بمل رائے نے سلولائیڈ پر اتارا۔ اس فلم میں بلراج ساہنی نے کابلی والا کا رول بڑی عمدگی سے ادا کیا تھا۔ اس کے علاوہ شانتارام کی استری، ستن بوس کی گنگا جمنا" بی آر چوپڑہ کی "دھرم پتر" بھی اس سال کی قابلِ دید تصاویر تھیں۔ "دھرم پتر" فرقہ وارانہ فسادات پر ایک زبردست طنز تھا اور اس فلم کا مقصد ہندو مسلم اتحاد تھا۔

۱۹۶۲ء میں ہدایت کار ابرار علوی کی "صاحب بی بی اور غلام" کی ملک میں بڑی دھوم مچی۔ گورو دت اور مینا کماری کی عمدہ اداکاری ہیمنت کمار کی

صاحب بی بی اور غلام

موسیقی، اور دل کش گیتوں اور عمدہ کہانی نے اُسے انتہائی بلند پایہ تصویر بنا دیا تھا جسے بے حد پسند کیا گیا۔ اسی طرح ہدایت کار بھیم سنگھ کی "میں چپ رہوں گی" میں میناکماری کی اداکاری قابلِ تعریف تھی۔ فنی مجمدار کی آرتی (اشوک کمار میناکماری، پردیپ کمار، ششی کلا) بیرن ناگ کی "بیس سال بعد" (بسواجیت

وحیدہ رحمان، مدن) اور ہدایت کار امر کمار کی زنجولی (کشور کمار، وجنیتی مالا، درگا کھوٹے، نذیر حسین) محبوب خاں کی "سن آف انڈیا" (ساجد، کم کم، کمار، جینت) اور مہیش کول کی "سوتیلا بھائی" (گورو دت، پرمیتی بھٹا چاریہ) راجکمار) بھی اس سال کی قابلِ ذکر تصاویر تھیں۔ خواجہ احمد عباس کی "شہر اور سپنا" کو سال کی بہترین فلم قرار دیتے ہوئے حکومت ہند نے طلائی تمغے سے نوازا۔

بمل رائے کی "بندنی" میں نوتن نے ایک مجرم عورت کا رول بڑی عمدگی سے نبھایا تھا۔ عمدہ اور بامقصد کہانی مسحور کن گیتوں اور ایس ڈی برمن کی موسیقی نے اُسے چار چاند لگا دیئے تھے۔

دل ایک مندر (راجکمار، میناکماری اور راجندر کمار، محمود، شوبھا کھوٹے) ایک بڑی جذباتی اور المناک کہانی پر مبنی تصویر تھی۔ راجکمار کی اداکاری اس فلم میں بہت اعلیٰ پائے کی تھی۔

ان ہی دنوں ہدایت کار موتی بھٹا چاریہ نے "مجھے جینے دو" (سنیل دت، وحیدہ رحمان، نروپا رائے، درگا کھوٹے) پیش کی جس کی کہانی کا مقصد ڈاکوؤں کو بھی اچھی زندگی گزارنے کا موقع عطا کرنا تھا۔

ہدایت کار جیمز آئیوری نے اس برس گھر بار پیش کی۔ جسے House Holder کے نام سے انگریزی میں فلمایا گیا۔ اس کے موسیقار استاد علی اکبر خاں تھے۔ یہ فلم کئی لحاظ سے روایتی فلموں سے ہٹ کر تھی۔ ہندوستان پر کئے گئے چینی حملے نے ہندوستان کے ہر طبقے کو متاثر کیا تھا اور اس جذبے کے تحت ہدایت کار چیتن آنند نے "حقیقت" (بلراج ساہنی، دھرمیندر، وجے آنند پریہ اندرانی مکرجی جینت) میں ہندوستانی فوجیوں کی جانبازی کی منظر کشی کی تھی۔

اگرچہ ہندوستان میں نئے سینما کی تحریک ۱۹۶۸ء کے بعد چلی لیکن سنیل دت نے صرف ایک ہی اداکار پر مختصر اور عمدہ تجرباتی فلم یادیں چار سال پیشتر ۱۹۶۴ء میں بنائی تھی۔ اگرچہ یہ فلم بری طرح ناکام رہی بہرحال یہ ایک معیاری اور عمدہ تجرباتی فلم تھی اور اسے غیر ممالک میں بہت سراہا گیا۔

ستن بوس کی دوستی اپنی عمدہ کہانی اور دل کش گیتوں کی وجہ سے بیحد مقبول ہوئی۔

موتی لعل ایک بہت منجھے ہوئے اداکار تھے اور وہ برسوں "چھوٹی چھوٹی باتیں" (موتی لعل، نادرہ، موتی ساگر منجو، کمار) فلمانے کا پروگرام بناتے رہے۔ آخر ۱۹۶۵ء میں بڑی دشواریوں کے باوجود انہوں نے اس فلم کو مکمل کیا لیکن ایک عمدہ تصویر ہوتے ہوئے بھی یہ عوامی معیار پر پوری نہ اتری اور

"جھنک جھنک پائل باجے" کا خاکہ ـــــ موتی لعل

پٹ گئی۔ بہر حال حکومت نے اسے ۱۹۶۵ء کی ایک عمدہ تصویر قرار دے کر ۲۰ ہزار روپیہ انعام دیا لیکن اس وقت تک موتی لعل مرحوم بن چکے تھے اور وہ اس قدر و منزلت کو دیکھنے سے محروم رہ گئے۔

مشہور انقلابی بھگت سنگھ کی زندگی سے متعلق ہدایت کار رام شرما کی شہید بھی اس برس کی قابل تعریف تصویر تھی۔ منوج کمار نے اس میں ہیرو کا رول بڑی عمدگی سے ادا کیا تھا اور حب الوطنی کے جذبات سے پُر اس تصویر کی کہانی اور گیتوں نے عوام کو بے حد متاثر کیا ــ

اس برس ہدایت کار چیتن آنند نے آر نارائن کے ناول پر مبنی فلم گائیڈ پیش کی جس میں دیوانند، وحیدہ رحمان، کشور ساہو، لیلا چٹنس، جاگیردار اور انور اہم اداکار تھے۔ فلم مذہب اور سادھوؤں، سنتوں پر کورانہ عقیدت رکھنے والوں پر زبردست طنز تھی۔ خواجہ احمد عباس کی فلم آسمان محل (پرتھوی راج، دلیپ راج، سریکھا، ڈیوڈ، انور، نانا پلسیکر) بھی زوال پذیر جاگیردارانہ نظام کی عکاسی کرتی تھی اور اس میں اس عہد کے شکار ایک نواب کی کردار نگاری بہت عمدگی سے کی گئی تھی۔ فنی مجمدار کی آکاش دیپ (اشوک کمار، مینا کماری، پردیپ کمار، کامنی کوشل) بھیم سنگھ کی رنگین فلم خاندان (سنیل دت، نوتن، ممتاز، پران) اور یش چوپڑہ کی وقت (سادھنا راجکمار، سنیل دت، بلراج ساہنی، شرمیلا ٹیگور، ششی کپور، موتی لعل) بھی قابل دید تصویریں تھیں۔

ہدایت کار باسو بھٹاچاریہ کی فلم "تیسری قسم" (راج کپور، وحیدہ رحمان)

وحیدہ رحمان اور افتخار ـــــ فلم تیسری قسم

کو سال کی بہترین فلم قرار دیتے ہوئے حکومت ہند نے طلائی تمغہ عطا کیا۔ اس فلم کی کہانی ایک نوٹنکی میں کام کرنے والی عورت اور ایک سیدھے سادے بھولے بھالے بیل گاڑی چلانے والے دیہاتی کی معصوم محبت کے ارد گرد گھومتی ہے اور اس فلم کو بڑی حد تک حقیقت کے قریب لایا گیا تھا۔ ۱۹۶۶ء میں چیتن آنند نے دنیا کے سب سے کم سن اداکار بنٹی کو اپنی معرکۃ الآرا تصویر آخری خط میں پیش کر کے اپنی ہدایت کاری کی دھاک جما دی

اسی سال رشی کیش مکرجی کی فلم "انوپما" کو بھی بے حد پسند کیا گیا۔ اس کی کہانی ایک ایسی لڑکی سے متعلق ہے جس کی پیدائش پر اس کی ماں مر جاتی ہے۔ اور اس وجہ سے اس کا والد بھی اسے منحوس تصور کرتا ہے۔ شرمیلا ٹیگور، دھرمیندر، ششی کلا، اس کے اہم اداکار تھے۔

کرشن چوپڑا اور رشی کیش مکرجی کی مشترکہ ہدایت کاری میں منشی پریم چند کے ناول "غبن" پر مبنی فلم پیش کی گئی۔ اشت سین کی ممتا (اشوک کمار، سچترا...

ممتا میں ـ سچترا سین

پچرا سین) کہانی کے لحاظ سے اس برس کی ایک اچھوتی تصویر تھی۔ اس فلم میں پچرا سین اپنے ڈبل رول میں بڑی کامیاب رہی تھی۔ یہ فلم بنگلہ میں "اتر پھالگنی" کے نام سے بن چکی تھی۔

۱۹۶۸ء میں ہدایت کار مرنال سین کی فلم بھون شوم منظر عام پر آئی جو نئے سینما کی تحریک کی ابتدا کہی جاتی ہے۔ اس فلم کو ۱۹۶۹ء کی بہترین فلم قرار دیتے ہوئے حکومت ہند نے طلائی تمغہ دیا۔ بیش چوپڑا کی "اتفاق" مختصر اور بغیر گیتوں کے ہوتے ہوئے بھی ایک عمدہ اور سنسنی خیز تصویر تھی۔ اسی برس بمل اہوجہ نے ہیتا ایک آکار کی **At Five Past Five** انگریزی اور ہندی میں پیش کی گاندھی جی کی شہادت اور ان کے نقطہ نظر کی وضاحت کرنے والی اس ۳۶ منٹ کی فلم کو صرف ۱۶ دن میں تیار کیا گیا تھا۔ اور اُسے ملک میں ہی نہیں غیر ممالک میں بھی پسند کیا گیا تھا۔

۱۹۷۰ء میں رشی کیش مکرجی کی آنند (راجیش کھنہ، امیتابھ بچن) ایک مختصر لیکن اعلیٰ پایہ کی تصویر تھی جسے فلم بینوں نے بہت پسند کیا اسی طرح تسارا آکاش بھی اپنے موضوع کی وجہ سے بہت پسند کی گئی۔ "خاموشی" آشیرواد اور ستیہ کام بھی اپنے موضوع اور اداکاری کی وجہ سے ممتاز فلموں میں شمار ہوئی۔ ان کے علاوہ گوپی (دلیپ کمار، سائرہ بانو، اوم پرکاش نروپا رائے) کھلونا (سنجیو کمار، ممتاز) اور پوترپاپی (راجے ساہنی، تنوجہ) بھی قابل دید تصاویر تھیں۔ گزشتہ دو تین برسوں سے ہندوستانی سینما میں ایک نئی لہر آئی ہے اور بہت سی ایسی فلمیں بن چکی ہیں اور بن رہی ہیں۔ جو عام فارمولے سے ہٹ کر ہماری زندگی اپنے اصلی اور بھرپور روپ میں پیش کرتی ہیں۔

مرنال سین کی بھون شوم "کے بعد نئے سینما کی تحریک کے زیر اثر کئی تصاویر مثلاً باسو بھٹاچاریہ کی "انوبھو" اور رام اشارہ کی "چیتنا" (ریحانہ سلطان، انل دھون، نادرہ)
راجندر سنگھ بیدی کی "دستک" (ریحانہ سلطان، سنجیو کمار، انجو مہندرو/ انور حسین)
"اس کی کہانی" (بغیر فلمی ستاروں کے بنی فلم) وغیرہ ——— ۱۹۷۰ء کے بعد سے ہماری فلموں میں ایک نئی تبدیلی کے آثار ملتے ہیں نئی نسل ہر شعبہ میں داخل ہوئی ہے اور نئی طرح کی فلمسازی میں مصروف ہے۔

بقیہ: سب حیا پر چھا گیا ہے

پر لائی جاتی تھیں منافع کا خیال تو فلم ساز کو اس وقت بھی تھا لیکن ساتھ ساتھ اُسے اپنی ذمہ داری کا احساس بھی رہتا تھا۔ آج وہ احساس مٹ گیا ہے۔ آج نہ پروڈیوسر نہ ڈائریکٹر، نہ ایکٹر، نہ رائٹر، نہ ٹیچر، نہ سٹوڈنٹ، نہ پبلک نہ لیڈر۔ سب اپنے فرض سے غافل ہو رہے ہیں۔ اور یہی وجہ ہے کہ حالات بد سے بدتر ہوتے جا رہے ہیں۔ شاید یہ نیا دور کوئی ایسا انقلاب لا رہا ہے جس کے لانے سے پہلے سوسائٹی کے تمام ستون مسمار کر دیئے جائیں گے۔

آج کل نئی دہلی (فلم نمبر)

پریم چند وسط ۱۹۳۴ء میں بمبئی گئے تھے۔ اجنتا سانن ٹون لمیٹیڈ بمبئی نے انہیں ۸ ہزار سالانہ تنخواہ پر فلمی کہانیاں لکھنے کے لئے بلایا تھا لیکن وہ مشکل ۸ مہینے اس کمپنی میں رہ سکے اور ۲۵ مارچ ۱۹۳۵ء کو واپس آ گئے۔ اس مختصر مدت میں انہوں نے دیکھ لیا کہ فلمی دنیا میں اُن کی جگہ نہیں۔ فلمی صنعت کن اور کس قسم کے لوگوں کے ہاتھ میں ہے اس سلسلے میں ان کے مختلف خطوط سے اقتباسات دلچسپی سے خالی نہ ہوں گے۔ خصوصاً اس صورت میں کہ جن خرابیوں کی طرف پریم چند نے اشارہ کیا ہے وہ ۳۵ سال گزرنے کے بعد بھی بڑی حد تک موجود ہیں۔

۱۳ نومبر ۱۹۳۴ء کو حسام الدین غوری کو لکھتے ہیں "جن ہاتھوں میں فلم کی قسمت ہے وہ بدقسمتی سے اُسے انڈسٹری سمجھ بیٹھے ہیں۔ انڈسٹری کو مذاق و اصلاح سے کیا نسبت وہ تو اکسپلائٹ کرنا جانتی ہے۔ یہاں انسان کے مقدس ترین جذبات کو اکسپلائٹ کیا جاتا ہے۔ برہنہ اور نیم برہنہ تصاویر قتل، خون اور جبر کی وارداتیں، مارپیٹ، حسد اور غضب اور نفسیات ہی اس انڈسٹری کے اوزار ہیں اور اسی سے وہ انسانیت کا خون کر رہے ہیں۔"

۲۸ نومبر ۱۹۳۴ء کو شری جینندر کمار کو ایک خط میں لکھتے ہیں "فلمی حال کیا لکھوں مل یہاں پاس نہیں ہوا۔ لاہور میں پاس ہو گیا، دکھایا جا رہا ہے۔ پروڈیوسر جس ڈھنگ کی کہانیاں بناتے آئے ہیں اس لیک سے وہ کبھی بھی ہٹ نہیں سکتا۔ ولگیرٹی کو یہ لوگ انٹرٹینمنٹ ویلیو کہتے ہیں۔ راجا رانی اور ان کے منتریوں کی سازش، نقلی لڑائی اور بوسہ بازی ان کے تکیہ سادھن ہیں۔ میں نے ایسی کہانیاں لکھی ہیں جو پڑھا لکھا طبقہ بھی دیکھنا چاہے لیکن اس کو فلم کرتے ہم لوگوں کو سندیہہ ہوتا ہے کہ چلے یا نہ چلے۔"

۷ فروری ۱۹۳۵ء کے خط میں سری جینندر کمار کو لکھتے ہیں "مزدور" (یہ فلم ان کی کہانی پر بنا تھا۔ اس میں پریم چند نے بیچ کا کام بھی کیا تھا) تمہیں پسند نہ آیا۔ میں جانتا تھا کہ میں اسے اپنا کبھی سمجھتا ہوں نہیں کبھی کہہ سکتا۔ اس کے بعد ایک رومانس جا رہا ہے۔ وہ بھی میرا نہیں ہے۔ میں اس میں بہت تھوڑا سا ہوں۔ "مزدور" میں بھی میں اتنا تھوڑا سا آیا کہ نہیں کے برابر۔ فلم کے ڈائریکٹر سب کچھ ہیں۔ لیکھک قلم کا بادشاہ کیوں نہ ہو۔ یہاں ڈائریکٹر کی عملداری ہے وہ زور سے کہتا ہے "میں جانتا ہوں جنتا کیا چاہتی ہے اور ہم جنتا کی اصلاح کرنے نہیں آئے ہیں۔ ہم نے دوسانے (کاروبار) کھولا ہے دھن کمانا ہماری غرض ہے۔ جو چیز جنتا مانگے گی ہم دیں گے۔"

(پریم چند کے خطوط مرتبہ مدن گوپال سے اقتباس)

چند ممتاز
ہدایت کار
بمل رائے
ستیہ جیت رائے
اے وی میپن
دیوکی بوس
چندولال شاہ
راجندر سنگھ بیدی
بی آر چوپڑہ
رامانند ساگر
ایس ایس واسن
گرودت

کشور ساہو

محبوب خاں

کمال امروہی

سنیل دت

واجہ احمد عباس

رشی کیش مکرجی

راج کپور

سہراب مودی

کے۔آصف

بمل رائے

دہلی ترقی کی شاہراہ پر

آج دہلی میں جتنے فوارے ہیں، دُنیا کے کسی اور شہر میں نہیں

چار برس پہلے یہ کوڑے کا ایک ڈھیر تھا۔

پہلے کسی منظم پلان کے بغیر دہلی کی ترقی ہو رہی تھی۔ اس سے دہلی کی دلکشی کے ساتھ ہی شہریوں کی زندگی پر بھی بُرا اثر پڑ رہا تھا۔ گندی بستیوں تنگ گلیوں اور جھونپڑوں کی تعداد بڑھ رہی تھی۔ ہر کالونی کے ساتھ جھگی جھونپڑی نظر آتی تھی لیکن اب یہ منظر دکھائی نہیں دیتے۔ گندگی کے بجائے اب ایک صاف ستھری دہلی دکھائی دیتی ہے، اب دہلی کی صورت بدل چکی ہے۔ جو انتہائی حسین اور دلکش ہے جس پر آپ یقیناً فخر کر سکتے ہیں۔ مہابھارت کے زمانے میں دہلی کو باغوں اور پارکوں کا شہر بنانے کا ارادہ تھا آج اُسے وہی شکل دی جا رہی ہے۔ آج پارکوں کے درمیان فوارے، پانی اور رنگ کا عجیب و غریب منظر پیش کرتے ہیں۔ کوڑے اور گرد کی جگہ سرسبز گھاس اور رنگ برنگے پھول آنکھوں کو بھاتے ہیں۔ دہلی کے ہر گوشے کو سجایا اور سنوارا جا رہا ہے۔ یہ سب آپ اور آپ کے بچوں کے لئے کیا جا رہا ہے تاکہ آپکے بچے جی بھر کے کھیلیں اور آپ آرام کریں۔ چار سال پہلے سڑکوں کو چوڑا کرنے کے لئے صرف ۶۵ لاکھ روپے خرچ کئے جا رہے تھے۔ اب ہر سال دو کروڑ پچاس لاکھ روپے سڑکوں کو چوڑا اور جدید بنانے پر خرچ کئے جا رہے ہیں۔ ہر سڑک اور گلی کے موڑ پر راستے کی نشان دہی کرنے والے پتھر لگائے گئے ہیں۔ بہت سے پل وغیرہ بننے کی وجہ سے لاکھوں لوگوں کو آنے جانے میں آسانی ہو گئی ہے۔

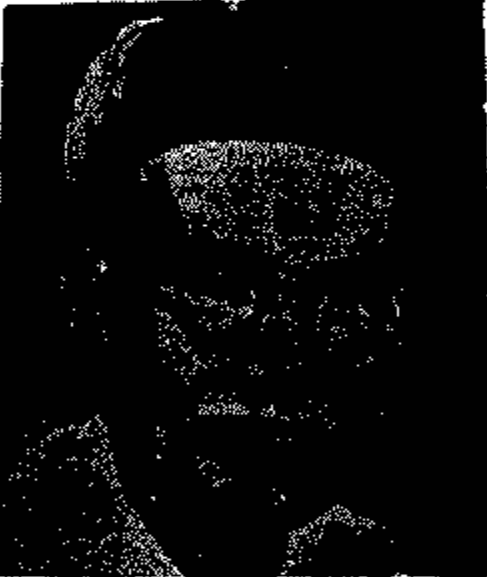
اس کے علاوہ :-

گزشتہ چار برس میں لگ بھگ ایک ہزار باغ، پارک اور بچوں کے کھیلنے کے لئے میدان بنائے گئے۔ جمنا کے کنارے کی دس کروڑ کی ترقیاتی اسکیم پر تیزی سے کام کیا جا رہا ہے۔ سڑکوں اور فواروں سے دہلی کے حسن کو چار چاند لگ رہے ہیں۔ جی ہاں وہ شہر جہاں پہلے سانس لینا مشکل تھا آج ایک نئی زندگی پا رہا ہے۔

دہلی کو مزید خوبصورت بنانے میں اپنا تعاون دیجئے

محکمہ تعلقاتِ عامہ دہلی ایڈمنسٹریشن کی جانب سے شائع کیا گیا

ہندستانی فلموں کا پس منظر

جب ہم اپنے اُن پیش روؤں کی کاوشوں کا قریب سے جائزہ لیتے ہیں، جنہوں نے سن ۱۸۹۶ء اور ۱۹۱۲ء کے درمیان مختصر فلمیں بنائیں، تو ہمیں پتہ چلتا ہے کہ ان لوگوں نے ابتدائی باتوں کے ساتھ ساتھ اپنی فلموں کے ڈھانچے بھی اُن غیر ملکیوں سے حاصل کئے جو سنیما کو کارآمد بنانے کے بے شمار مختلف طریقوں اور حالات کا پتہ لگانے ہندوستان آئے۔ کیونکہ ہمارے ملک میں اس کی بے حد گنجائش تھی۔ یہ بات سن ۱۸۹۶ء یعنی ہندوستان میں سنیما ٹوگرافی (Cinematography) کا پہلا شو منعقد ہونے کے ایک سال بعد کی ہے۔

اِن غیر ملکیوں نے بائیسکوپ (سنیما کو ان دنوں بائیسکوپ کہتے تھے) کے لئے مختلف اشیاء اور مناظر وغیرہ — مثال کے طور پر ریل گاڑیوں، گھڑ دوڑ، مشہور عمارتوں، جلوسوں اور دلّی دربار وغیرہ کی شوٹنگ کی۔ انہوں نے چلتی پھرتی یعنی حرکت کرتی ہوئی چیزوں یا حسین، دلفریب مناظر پر زیادہ زور دیا Lumiere برادران نے بمبئی میں بائیسکوپ کی جو فلمیں دکھائیں ان میں ایک ریل گاڑی کی آمد اور سمندر میں غسل وغیرہ شامل ہیں۔

ابتدائی دور کے ہندوستانی فلمسازوں کو جنہوں نے مذکورہ بالا قسم کی فلمیں دیکھیں فلم کے نئے وسیلے یا ذریعے کے امکانات بخوبی روشن نظر آئے اور وہ اپنی ساری محنت اِن فلموں کی نقالی میں صرف کرنے لگے۔ عام طور پر مقبول موضوعات میں سے ایک ایک موضوع پر ایک جیسی کئی کئی فلمیں بننے لگیں — مثلاً — بمبئی کے مناظر یا کلکتہ کے مناظر وغیرہ۔

بلاشبہ، ہندوستانی سنیما کو بالکل ابتدائی دور میں یعنی لگ بھگ اُن فلموں کے ساتھ ساتھ جہاں یہ ایجاد ہوا، جنم دینے کا سہرا ان میں حوصلہ مند ہندوستانی فلمسازوں کے سر ہے۔ اور یہ حقیقت اور بھی زیادہ قابلِ توجہ ہو جاتی ہے جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ دوسرے بہت سے اہم ممالک میں اس کا آغاز بہت عرصے کے بعد ہوا۔ کیا یہ غیر معمولی بات نہیں ہے کہ سن ۱۸۹۶ء اور ۱۹۱۲ء کے درمیان، یعنی سنیما کے

ساوے دادا
جنہوں نے سب سے پہلی مختصر
فلمیں بنائیں

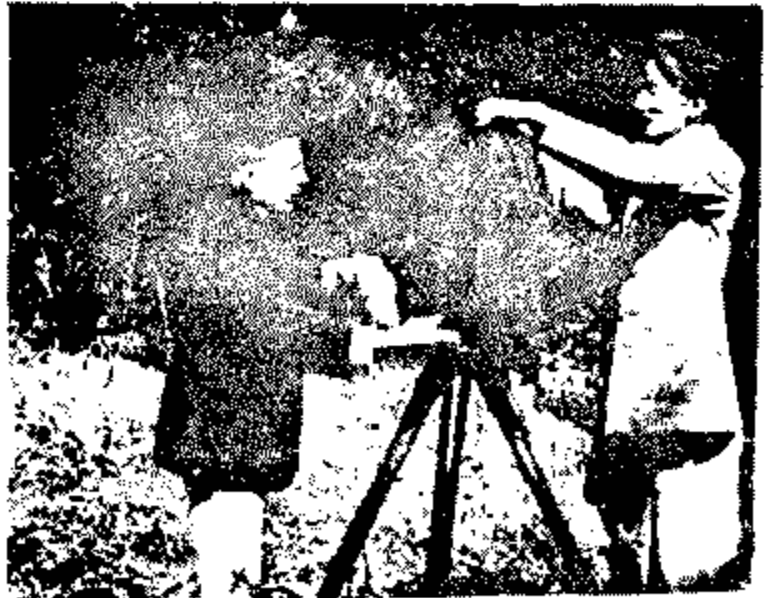
ایجاد کی پہلی دہائی میں ہی، ساوے دادا: ایف بی، تھانے والا: اور ہیرالال سین جیسے فلم سازوں نے اپنی مختصر فلمیں بنا کر پیش کر دی تھیں۔

لیکن جیسا کہ میں نے کہا ہے اس سے نقصان بھی ہوا۔ اس قدر ابتدائی دور میں اور اتنی عجلت سے کام لیکر اس وسیلے کو بیرونی ذرائع سے اپنا لینے سے اس میں مخصوص قومی رنگ اور روزمرہ کی اصطلاحوں اور محاوروں کی گنجائش نہیں رہی۔ ابتدائی دور کے ہندوستانی فلم سازوں نے فلم سازی کے باہری تکنیکی پہلوؤں مثلاً — کیمرہ ایڈیٹنگ، پروسسنگ یا پرنٹنگ وغیرہ پر جس کامیابی کے ساتھ قابو پا لیا اور جیسی قابلِ تعریف مہارت حاصل کر لی وہ بلاشبہ، ایک امتیازی کارنامہ ہے۔ لیکن وہ اس روح میں داخل ہو کر اس کی رگ دیتے اور امتیازی

خصوصیت کی بنا پر بنیادی طور پر ایک بین الاقوامی ذریعہ بن کر اُبھرا جسے مختلف ملکوں نے اپنی اپنی ضرورتوں کے مطابق مختلف طور پر اپنا لیا۔

ہندوستان میں سن ۱۹۱۳ء کے لگ بھگ جب پوری لمبائی یا ایک مکمل کہانی والی فلمیں پیش کی جانے لگیں تو سنیما کے امکانات زیادہ ابھر کر سامنے آئے۔ ایک بار پھر ہمارے اولین باحوصلہ اور مہم جو فلمساز ــ مثلاً دادا تورنی، تپنکر، جے الف۔ مدن اور ممتاز فلم ساز پھالکے دادا ــ سنیما کی تکنیکی امکانات اور بہت ہی پھیلے ہوئے اور لامحدود عوام تک اس کی ترسیلی صلاحیت کا اندازہ لگا کر جوش اور ولولے سے بھر گئے ــــ یہ اور بات ہے کہ سنیما کو ابھی بھی فنکارانہ اظہار کی صلاحیت یا فنکارانہ زبان نصیب نہیں ہو سکی تھی۔

اس ذریعہ یا وسیلے کو بہ ہزار عجلت اپنا لینے کے جوش اور ضرورت نے اور اس تحیر اور استعجاب نے جو اس کی تکنیک اور فنکاری کو دیکھکر ہم پہ طاری ہوئی ہم میں ایک طرح کی تابعداری اور احساس کمتری پیدا کر دی جس سے ہم آج بھی سبکدوش نہیں ہو پائے ہیں۔ حالانکہ ہم نے ہندوستانی اساطیروں اور دیو مالاؤں کو اپنایا، پھر بھی اکی شبیہ اور ہیئت اور پیش کرنے کا طرز بڑی حد تک غیر ملکی رہا ہے۔ پھالکے نے در حقیقت، کھلے بندوں اعتراف کیا کہ انہوں نے اپنی ابتدائی فلمیں "برتھ آف کرائسٹ" سے متاثر ہو کر بنائی تھیں اور اپنی لڑکی مندا کنی کو بھگوان کرشن کے رول میں پیش کرنے کی تحریک بھی انہیں اسی فلم سے ملی تھی۔ پھالکے کی فلمیں کرشن کا جنم اور لنکا دہن۔ ہندوستانی سنیما کی تاریخ کی وہ پہلی فلمیں ہیں جو باکس آفس پر بیحد کامیاب ہوئیں۔ اردشیر ایرانی نے بھی جنھوں نے پہلی بولتی فلم "عالم آرا" بنائی تھی اقرار کیا تھا کہ انہیں اس فلم کے بنانے کی تحریک فلم "(Show Boat)" سے اور دوسری ابتدائی بولتی فلموں سے ملی تھی۔

آج بھی ہماری فلموں کا طرز یا سانچہ بہت نہیں بدلا۔ آج بھی ہم فلم سازوں کو غیر ملکی فلموں ہی سے "تحریک" ــــ اگر ہم اسے "تحریک" کہہ سکیں ــــ حاصل کرتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں۔ ہماری نئی فلمیں بھی پرانی فلموں کی طرح ان اثرات سے آزاد نہیں ہیں اور ایسا، اس وسیلے (Medium) کو زندہ رہنے کے لئے بیرونی ذرائع کی فطری دستی کی وجہ سے بھی ہے۔ .... ہمیں آج بھی وسیع پیمانے پر خام مال، ساز و سامان اور مختلف طور پر جانکاریوں وغیرہ کے لئے دوسرے ممالک کی طرف دیکھنا پڑتا ہے۔ اور جب ہمیں یہ سب کچھ مل جاتا ہے، تو ان کا استعمال اور ان کی بنیادی تکنیک خود بخود، غیر شعوری طور پر ہماری فلموں کی ہیئت یا ڈھانچے کو متاثر کرتی ہے۔ بلاشبہ، ہمیں جس بات سے بچنا ہے وہ دوسری جگہوں سے خیالات اور موضوعات کا اخذ کرنا ہی نہیں بلکہ ان سے بھی کم اہم چیزوں مثلاً ــ پوشاک، آرائش اشتہارات کے ڈیزائن وغیرہ کی نقالی سے بھی دامن بچانا ہے۔ اب تو یہ باتیں اتنی روایتی ہو چکی ہیں کہ فلموں کی قدر دانی یا پہچان کا ہمارا معیار بھی اسی سطح کا ہو گیا ہے، ہمارے فلمی نقاد بھی فلموں کی پرکھ کے لئے غیر ملکی کسوٹی اور پیمانے ڈھونڈتے ہیں جہاں انہیں کسی حد تک کسی ہندوستانی فلم میں فن کا نمونہ یا نیا تجربہ نظر آیا یہ نقاد اس فلم کا موازنہ فوراً برگ مین گوڈارڈ فلینی یا بردوسروں سے کرنا شروع کر دیتے ہیں۔

میں جو بات کہنا چاہتا ہوں وہ محض اتنی سی ہے کہ ہم ایک ہندوستانی فلم کو ایک منفرد ہندوستانی فلم کی حیثیت سے جس کو [illegible] پرکھنا بھول گئے ہیں۔ ایک خالص ہندوستانی فلم کی [illegible] کو فلم سازی پچھتر سال کے بعد یہ کوئی قطعی ناممکن کام نہیں لیکن ہندوستانی فلموں [illegible] یک وقت حیرت انگیز تضاد اور تخالف موجود ہے جس کی وجہ سے [illegible] ایک مخصوص ڈھانچہ بن گیا ہے جو ہمارے تماشبین یا فلم بینوں میں برسوں سے [illegible] اور یہ وہ ڈھانچہ ہے جسے ہم "فارمولا" کا نام دے سکتے ہیں، یعنی ایک [illegible] شمار گانوں سے لیکر رقص، مزاح، ڈرامہ، ایکشن لڑائی، جنگ، معرکہ اور [illegible] چیزوں کی بھرمار جو خاص طور پر ہندی فلموں اور بڑی حد تک علاقائی زبانوں کی فلموں کا بھی طرۂ امتیاز بن چکا ہے۔ یہ باتیں کسی بھی طرح پسند نہیں کی جا سکتیں۔ اور یہی وجوہات غیر ملکی تجارتی منڈیوں یا دُنیا بھر کی بہتر فلموں کے مقابلہ میں ہماری فلموں کو اپنا ایک خاص مقام بنانے میں رکاوٹ ڈالتی ہیں۔

جیسا کہ میں پہلے بھی بیان کر چکا ہوں، ابتدائی دور کے فلم ساز مثلاً ــ پھالکے وغیرہ نے فلم سازی کے تکنیکی وسیلے کا، ایک صنعتی اور خالص تجارتی شکل میں استعمال کیا مگر اسے فنکارانہ اظہار کا ذریعہ نہ بنا سکے۔ اور وہ لوگ جو ان فلم سازوں کے نقش قدم پر چلے انھوں نے بھی کم و بیش یہی انداز اختیار کر لیا۔ موجودہ دور میں بھی

دادا صاحب پھالکے کیمرے کے ساتھ

فقط چند ہیئتی بندشن مثالوں کو چھوڑ کر وہی فرسودہ طریقہ و انداز قائم ہے۔ تاریخی حیثیت سے اس رجحان کا سب سے بڑا محرک آغاز ہی سے باکس آفس پر کامیابی کا معاملہ رہا ہے۔ چھا لکے اور اسی قماش کے دوسرے فلم سازوں کی کامیاب فلموں کو عوام کی اتنی بڑی تعداد نے سراہا اور ان فلموں سے اتنی زیادہ دولت کمائی گئی کہ فلموں کا "عوامی وسیلے" کی شکل میں ابھرنا ناگزیر ہوگیا۔

اور جب بولتی فلمیں آئیں تو یہ رجحان اور بھی زور پکڑ گیا۔ اور ناچ گانوں اور فلمی سنگیت کے لئے عوام کی پسند کا، خاص طور پر دوسرے تفریح کے ذرائع کے فقدان کی بنا پر، ایک خاص رنگ ابھر کر سامنے آیا۔ سب سے پہلی بولتی فلم "عالم آرا" میں آٹھ گانے تھے۔ ان میں سے زیادہ تر گانے بے حد مقبول ہوئے اور اس کے بعد ابتدائی دور کی دوسری بولتی فلمیں جو اس راہ پر چل پڑیں تو گانوں کی یہ تعداد بڑھ کر بیس اور تیس بلکہ ایک فلم میں تو اکہتر تک پہونچ گئی۔ کاش آغاز ہی میں جب بولتی فلمیں ہندوستان میں پیش کی گئیں، چند منفرد اور جیالے فلم ساز ایسے ہوتے جو بولتی فلموں کو صحیح روپ دے کر انہیں کامیاب فلموں کی حیثیت سے پیش کر سکتے، تو شاید آج ہماری فلموں کا رنگ روپ کچھ اور ہی ہوتا اور ناچ گانوں کی جگہ مخصوص طور پر الگ رنگ والی فلموں ہی تک محدود ہوتا۔

وہ لوگ جو ہندوستانی فلموں کے جمود بلکہ مسلسل تنزل کے بارے میں سنجیدگی سے سوچتے ہیں، فلم بینوں کی بہت بڑی تعداد کے مقابلے میں اقلیت میں ہیں، باکس آفس کے اچھلنے رد عمل کے پیش نظر ہماری فلمیں وقتی رجحانات اور انداز اپنے اندر رکھتی ہیں، حالانکہ یہ وقتی رجحانات اور انداز بذات خود غیر واضح اور ناقابل اعتماد ہوتے ہیں۔ فلم بینوں کا ایک مخصوص اقلیتی طبقہ بھی اچھی اور فنکارانہ فلموں سے ہمیشہ ہی متاثر نہیں ہوتا لیکن عملی طور پر فلم بینوں کی اکثریت کو سمجھنے اور ان میں اچھا ذوق پیدا کرنے کے لئے بھی کچھ نہیں کیا جا سکا ہے۔

فلموں میں تنزلی، ان کا کمتر معیار کا ہونا اور ان کو سدھارنے اور معیار کو بلند کرنے کے سارے مسائل کی وجوہات ایک سے زیادہ اور مختلف نوعیت کی ہیں، جن میں ہمارے ادب کا معیار، زندگی کا معیار، ہماری آمدنی، اس لحاظ سے جتنی قیمت ہمیں فلم کا ایک شو دیکھنے کے لئے ادا کرنی پڑتی ہے اور یہاں تک کہ عوامی شعور کا معیار بھی کچھ شامل ہیں۔

لیکن ان باتوں کے لئے فقط فلمی صنعت کاروں یا فلم سازوں کی ملامت سے کام نہیں چلیگا کیوں کہ یہ سب خود ہی ناقابل تسخیر طاقتوں کے دباؤ میں گھرے ہوئے ہوتے ہیں اور فلم بنانے کے لئے انہیں بے شمار دشوار گذار راہوں سے گذرنا ہوتا ہے اور ان گنت مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ جن میں بے انتہا لاگت کا مسئلہ مختلف سطح پر مرکزی اور صوبائی حکومت کی جانب سے لگائے گئے بے اندازہ ٹیکسوں کا مسئلہ وغیرہ شامل ہے

تفریح کا دانش ورانہ وسیلہ سینما اپنے تئیں یا آپ ہی آپ ایک علم رسانی سدھارک نہیں بن سکتا۔ اگر ہم واقعی سینما سے اس طرح کے کام لینا چاہتے ہیں تو ہمیں اس کے لئے ایک مناسب فضا پیدا کرنی ہوگی۔ اور یہ حقیقت ہے کہ ایسی فضا فی الحال ہمارے سینما کو نصیب نہیں اور نہ اس کے لئے شعوری کوشش کی جا رہی ہے اور نہ اس کی ہمت افزائی ہی کی جا رہی ہے۔

لہٰذا، یہ بات سامنے آئی کہ سینما کا اصلاحی پہلو اسکے اپنے حد سے باہر کی چیز ہے۔ بڑے پیمانے پر تعلیمی نظام میں سدھار، اعلیٰ معیار زندگی، سائنس اور ٹکنالوجی کی مناسب ترقی سے ایک ہموار راستہ اور بہتر فضا قائم ہو سکتی ہے۔ اور فلم بینوں کا ایک ایسا طبقہ ہاتھ آسکتا ہے جو اچھی فلموں کا خیر مقدم کر سکے۔ میں سمجھتا ہوں ایسا خود بخود ہی ہو سکتا ہے۔ جب عوام کا شعور بیدار ہوگا اور وہ سینما کے متعلق سنجیدہ ہوں گے، تو بری فلمیں آپ ہی ناکام ہو جائیں گی اور ان کی جگہ اچھی اور معیاری فلمیں لے لیں گی لیکن یہ بھی ایک تلخ حقیقت ہے کہ سینما، فلم بینوں کی بڑی تعداد کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا، گو ایسا کسی دوسرے آرٹ کے ساتھ نہیں ہے۔

بہرحال، اعلیٰ پیمانے پر بیرونی تبدیلیوں کا انتظار کئے بغیر فی الحال ہم جو کچھ کر سکتے ہیں وہ تعلیمی نصاب کے ایک حصہ کی شکل میں اسکول کی سطح سے ہی فلموں کے متعلق بہتر شعور پیدا کرنا ہے اور تب اگر حکومت واقعی فلموں کی ہمت افزائی اور ہندوستانی سینما کا معیار بلند کرنے کے معاملہ میں سنجیدہ ہے تو اسے فلمی صنعت سے زیادہ سے زیادہ ٹیکس وصول کرنے کی پالیسی ترک کرنی ہوگی۔

ہم نے ہر موقع پر فلم سازوں کو باکس آفس پر کامیابی اور زیادہ دولت کمانے کے سلسلے میں ان کے حد سے زیادہ حساس ہونے کے لئے ـــــ مورد الزام ٹھہرایا ہے لیکن حکومت نے خود اس صنعت سے مختلف طریقوں سے زیادہ سے زیادہ ٹیکس وصول کرنے کے علاوہ اس کے ساتھ کونسا انصاف کیا ہے۔ اسی بنا پر آج فلم بنانے کی لاگت میں بے حد اضافہ ہوگیا ہے اور نتیجتاً فلم بینی تفریح کے بجائے تعیش بن گئی ہے اور اس کا اثر نہ صرف عوام پر بلکہ ان کے ذوق پر بھی ہوا ہے۔ موجودہ پلان میں بھی ترجیح کے لحاظ سے بھی سینما سب سے آخر میں ہے۔

اگر ہم واقعی سنجیدہ ہیں، تو فلموں پر بھی غیر ضروری پابندیاں اٹھا لینی ہوں گی اور وہ لوگ جو واقعی کچھ کرنا چاہتے ہیں اور فلموں کے ذریعہ کوئی بات پیش کرنا چاہتے ہیں انہیں فلم سازی کا آسان تر اور سستا راستہ ڈھونڈنا ہوگا۔ حال ہی میں فلم فنانس کارپوریشن کے چند عملی اقدام سے جس کے چیئرمین مشہور صحافی مسٹر بی کے کرنجیا ہیں، امید کی ایک کرن نظر آئی ہے۔ اچھے موضوعات پر کم بجٹ کی فنکارانہ فلموں ہی کی ہمت افزائی کی جاتی ہے۔ مگر فلمی صنعت میں بنیادی قسم کی تبدیلی لانے کے لئے ابھی تک ایک طویل سفر باقی ہے۔

ایک فوری طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ تجارتی فلموں اور فنکارانہ

فلموں کے بیچ ایک درمیانی راہ تجربانی فلموں کی یا اچھی فلموں کی جیسا کہ میں کہنا پسند کروں گا، نکالی جا سکتی ہے۔ میں کہتا ہوں کہ موجودہ دور فلم بینوں کا ایک خاصہ بڑا "درمیانی طبقہ" پیدا کرنے اور اسے تربیت دینے کے لئے نہایت ہی مناسب اور موافق ہے۔ یہ وہ طبقہ ہے جو فلموں میں عام طور پر پیش کی جانے والی گھٹیا اور سستی تفریح سے مایوس ہو چکا ہے، اور تنگ آ چکا ہے، ہندوستانی فلموں کی سدا کی یکسانیت سے گھبرا کر کچھ نئی باتیں چاہتا ہے۔ فلم بینوں کا یہ طبقہ "گنے چنے اقلیتی فلم بینوں (مثال کے طور پر فلم سوسائٹی کلب وغیرہ) اور بہت بڑے نیم تعلیم یافتہ طبقے کے درمیان کا ہے۔

اگر اس درمیانی طبقہ کے فلم بینوں کی مناسب بیت کی جا سکی تو ایک ایسا وقت بھی آ سکتا ہے، جب ان میں اچھی فلمیں بےحد مقبول ہو سکیں گی اور ان کی جانب سے ان چیزوں کے متعلق مسلسل رد عمل کا اظہار بھی ہو گا۔ جو ابھی بہت نچلی سطح پر ہیں، بلاشبہ ابھی تک وہ وقت نہیں آیا اور نہ ابھی ایسے فلم بین موجود ہیں جن کے لئے دقیق پیچیدہ، منفرد یا نہایت ہی اعلیٰ معیار کی فلم بنا کر پیش کی جائے یہاں تک کہ فلم فائنینس کارپوریشن، کے لئے بھی یہ غلط ہوگا۔ اگر وہ صرف ایسی فلموں کی ہمت افزائی کرے جن میں فقط تکنیکی اور ہیئتی تجربے کئے گئے ہوں اور جن میں کوئی ٹھوس بنیادی مواد نہ ہو، جس کی ہمارے فلم بینوں کو آج شدید ضرورت ہے۔

دوسرا تاریخی پہلو جس کا ہماری فلموں پر نہایت گہرا اثر ہے وہ ہمارے فلم سازوں کی بےجا انفرادیت پسندی اور بڑی اور کامیاب فلم کمپنیوں کے ساتھ بگڑ رہنے کا رجحان ہے۔

تیسری اور چوتھی دہائی تک فلمی صنعت کا بڑے اسٹوڈیوز اور بڑی کمپنیوں کے ساتھ مقابلتاً ٹھوس رشتہ رہا ہے اور یہ کمپنیاں ہر سال اچھی خاصی تعداد میں فلمیں تیار کر کے پیش کرتی رہی ہیں۔ اس سے اقتصادی معاملات پر قابو پانے میں اور اجارہ دارانہ رجحانات مثلاً کے طور پر اسٹار سسٹم وغیرہ کی روک تھام میں بےحد مدد ملتی تھی۔ لیکن یہ ایک المیہ ہے کہ ان کمپنیوں کو چند بہترین ذہنوں کا ان سے رشتہ توڑ لینے کی وجہ سے اور اس وجہ سے بھی کہ وقت کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ یہ اپنے میں بھی تبدیلی نہ کر سکیں، زوال پذیر ہونا پڑا۔

یہ حقیقت بڑی حیرت انگیز ہے کہ جو فلم ساز یا فنکار ان کمپنیوں سے الگ ہو کر آزادانہ طور پر کام کرنے لگے ان کے کاموں کی انفرادیت، جسے بہتر نتیجے کی صورت میں سامنے آنا چاہئے تھا۔ ظاہر نہ ہو سکی۔ لہٰذا ان فلم سازوں اور فنکاروں کو، اور دوسری جانب کمپنیوں کو دونوں نقصان ہوا۔ آج بھی ہمیں سینکڑوں ایسے پروڈیوسر مل جائیں گے۔ جو منفرد طور پر الگ الگ فلم سازی کا کام کر رہے ہیں۔ لیکن ان کے کام میں کہیں کوئی انفرادیت نہیں جھلکتی بلکہ سب کے سب وہی ایک سی پٹی پٹائی راہ پر چلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

ہمارے پرانے اور شہرت یافتہ فلم سازوں کی ایک خاصیت یہ بھی رہی ہے کہ وہ پہلے تو اپنے ادارے کو محض اپنی ذات تک محدود کرتے ہیں۔ اور اس ادارے کا کوئی مناسب وارث بنائے بغیر یہ چاہتے ہیں کہ ادارے کے نام کی تختی ہمیشہ ہمیشہ کے لئے قائم رہے۔ لہٰذا ایک پروڈیوسر (جو زیادہ تر ہدایت کار بھی خود ہی ہوتا ہے) کی موت پورے ادارے کی اور ادارے سے منسلک رشتے اور فرد کی موت بن جاتی ہے۔ فلم سازوں کی آنے والی نسل کو چاہئے کہ وہ منافع کا کچھ حصہ اس طرح استعمال کریں کہ ایک اصول نظام کے تحت مناسب تعداد میں لیکن مستحکم طور پر فلمیں بنتی رہیں۔ نظم و نسق کے معاملے میں بہت سارے افراد کے یکجا ہو جانے سے بھی پھوٹ پڑ جاتی ہے۔ اور ابتری پھیل جاتی ہے، فلمی صنعت کے معاملے میں یہ بھی ایک اہم اور بڑی خامی ہے۔

لیکن بدقسمتی سے ہمارے ملک میں یہ سرگرمی اب تک مضبوط اور موثر صورت اختیار نہیں کر سکی ہے۔ بہت سی فلمیں لاپرواہی، بےترتیبی، اختلافات، دور اندیشی کے فقدان اور ماضی کے احترام کی کمی کا شکار ہو کر تباہ و برباد ہو جاتی ہیں۔ کیا یہ افسوسناک حقیقت نہیں ہے۔ کہ ہماری خاموش فلموں کا تقریباً پورا دور ختم ہو چکا ہے۔ جو کچھ دستیاب ہو سکا ہے وہ پہلا کے ما[illegible] چند فلموں [illegible] یا [illegible] دوسری فلموں کے کچھ حصے ہیں۔

اس میں شبہ نہیں کہ پرانی فلموں کی تلاش [illegible] مسائل ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ دشواری اور الجھنا نائٹریٹ [illegible] کے ساتھ ہوتی ہے۔ جو آتش گیر مادہ ہونے کی وجہ سے اکثر [illegible] ہے یا اکثر اوقات اسے اتنا خراب کر ڈالتا ہے کہ اس حالت سے [illegible] یا اسے دوبارہ حاصل کرنا نہ صرف دشوار کن ہے، بلکہ پرخطر بھی ہے۔ اس [illegible] حقوق، (Ownership) حق طبع یا اشاعت (Copyright) اور حق تصنیف وغیرہ کے بہت الجھے ہوئے مسائل بھی ہیں۔

لیکن فلموں کو برباد ہو جانے اور ہمیشہ ہمیشہ کے لئے تباہ ہو جانے سے بچانے اور محفوظ رکھنے کے بنیادی طور پر اہم کام کی راہ میں مذکورہ بالا مسائل کو حائل نہیں ہونے دینا چاہئے۔ ایسا نہیں ہے کہ پرانی فلموں کا قطعی کوئی وجود ہی نہیں رہ گیا ہے۔ میری اطلاعات کے مطابق آج بھی بہت سی تجربہ گاہوں میں ایسی فلمیں جن کا کوئی دعویدار نہیں، بےتوجہی کا شکار ہو کر پڑی ہوئی ہیں۔ ہمارے محافظ خانہ (Archive) چاہیئے کہ یہ ہزار حکومت قاعدے اور ضابطے کی دشواریوں سے گذر کر سینما کی بہتری

لئے ان فلموں کو اپنے قبضہ میں لے لے۔

کہتے ہیں پیرس کے سنیما تھیک فرانکائیس"

میں جس کے سربراہ مسٹر لانگ لوئیس ہیں۔ ایک طرح

سے مجنونانہ کیفیت کے تحت، ناقابل یقین تعداد میں دنیا بھر کی فلمیں اکٹھا کی گئی ہیں۔ ہماری پرانی فلموں کا جو کچھ بھی ترکہ بچ رہا ہے، اسے اگر کھونا نہیں ہے تو ہمیں بھی کچھ اسی طرح کے کام کا آغاز کر دینا چاہیئے۔ یہ کام نہایت ضروری ہے اور اس کی اہمیت کا با اثر لوگوں کو جلد از جلد اندازہ لگا لینا چاہیئے تاکہ فوری اور بروقت اقدامات کئے جا سکیں۔ "فلم انسٹی ٹیوٹ" پونا نے جب پربھات اسٹوڈیو کو اپنے ماتحت لے لیا تو اس اسٹوڈیو کی پرانی فلموں کا مکمل ذخیرہ جن میں چند نہایت اعلیٰ درجہ کی فلمیں بھی شامل تھیں، فلم انسٹی ٹیوٹ کے ہاتھوں اس طرح نکل گیا، اس کی مثال جان کر حیرت ہی آتی ہے۔ فلموں کا پورا ڈھیر یا ذخیرہ جو اسٹوڈیو میں موجود تھا اور جسے بہت آسانی سے محفوظ کیا جا سکتا تھا نامعلوم وجوہات کی بنا پر انسٹی ٹیوٹ نے اپنے ہاتھوں سے نکل جانے دیا۔ یہ فلمیں مختلف ہاتھوں سے گذرتی ہوئی تباہ و مجروح ہو چکی ہیں اور اب ہمارے محافظ خانہ کو انہیں ایک ایک کر کے دوبارہ پورا واپس لانے کے لئے پھر سے کوششیں کرنی ہوں گی۔

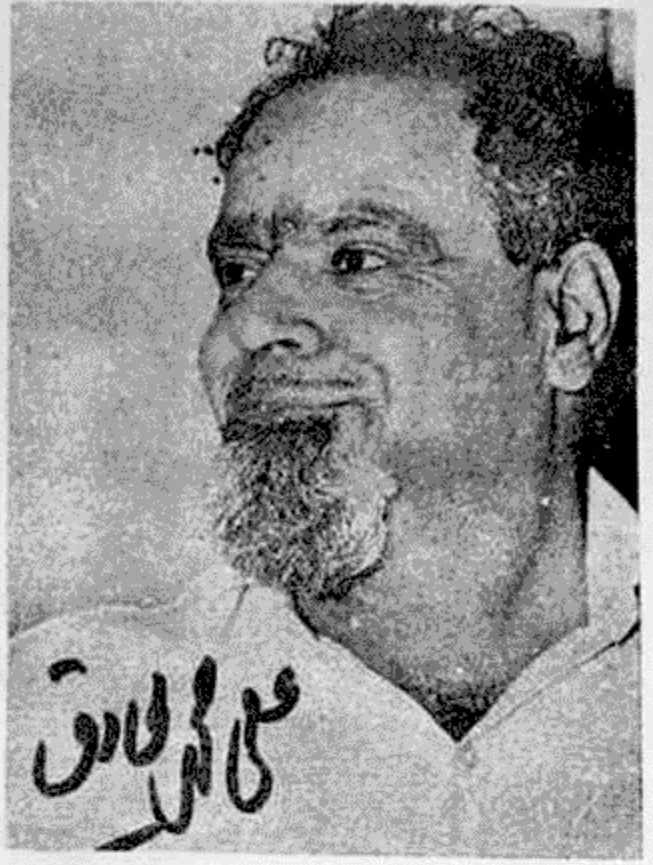
ان سارے مسائل کے لئے فلم انڈسٹری کو بھی بڑی حد تک موردِ الزام ٹھہرانا چاہیئے۔ یہ بڑی بدقسمتی کی بات رہی ہے کہ ہمارے فلم پروڈیوسرس کو دور رس نقطہ نظر سے اپنے کاموں میں خود اعتمادی کبھی نہیں رہی۔ فلم کی حیثیت ہمیشہ سے ایک تجارتی جنس یا شے کی سی رہی ہے جس کی افادیت محض موجودہ اتلاف اور اس رقم یا دولت کی وصولی پر جا چکی ہے جو منافع کے لئے موجودہ دور میں حاصل کی جا سکتی ہے۔ فلم سازوں نے شاذ و نادر ہی ماضی یا مستقبل کے بارے میں سوچا ہے۔

یہی سارے وجوہات ہیں جن کی وجہ سے ہماری فلمیں جلد ہی ردی مال کی صورت کباڑ خانے میں پہنچ جاتی ہیں اور کسی کو اس کی فکر بھی نہیں ہوتی۔ پرانی فلموں کی بات جانے دیجئے جو نئی فلمیں ہر سال تیار ہو کر آ رہی ہیں۔ اور آج سے پندرہ یا بیس سال بعد نایاب یا ناپید ہو جائیں گی۔ انہیں بھی محفوظ رکھنے کے لئے کوئی مناسب قدم نہیں اٹھایا جا رہا ہے۔ ملک کے "محافظ خانہ" کو چاہیئے کہ اس سلسلے میں کوئی عملی اور ٹھوس قدم اٹھائے اور ممکن ہو تو ملک میں ایسا قانون بھی پاس کرایا جائے کہ نتیجتاً فلموں کو "محافظ خانہ" میں رکھنا ہی پڑے۔ چھوٹی گیج (Smaller Gauge) کی فلمیں محفوظ رکھی جائیں گی یا نہیں؟ کیا یہ فلمیں بنیں گی سب کی سب محفوظ رکھی جائیں گی۔ یا ــــــ ان میں سے منتخب فلموں کے ساتھ ہی یہ پابندی ہوگی؟ اور اس کے علاوہ گودام وغیرہ کے معاملات ـــ یہ سب ایسے مسئلے ہیں جن پر سنجیدگی سے غور کرنا اور صحیح فیصلے پر پہنچنا ضروری ہے۔

تحقیقی کاموں کے لئے جہاں اصلی فلمیں دستیاب نہیں ہیں، بڑی حد تک ثانوی ذرائع مثلاً تصویروں کے تراشے، کتابچے، پوسٹر، پرانی تصانیف اور ریکارڈ وغیرہ پر بھروسہ کرنا پڑتا ہے۔ مجھے افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ ہمارا "محافظ خانہ" اس سلسلہ میں بھی نہ تو سرگرم ہے اور نہ مستعد۔ اس طرح کی بے شمار اشیاء ہمارے اردگرد بکھری پڑی ہیں، اور ہماری ہمہ روزانہ شدید اور موثر تلاش کے نتیجے میں یہ ساری چیزیں حاصل بھی ہو سکتی ہیں، سرکاری محکموں کو یہ خیال ترک کر دینا چاہیئے کہ ہر چیز ان کے آگے بس عطیہ یا ہدیہ کے طور پر سونے کا نوالہ بنا کر یا چاندی کی طشتری میں رکھ کر پیش کر دینی چاہیئے۔

ہمارے درمیان آج بھی خوش قسمتی سے فلمی تاریخ کے ابتدائی دور کے چند بیحد تجربہ کار اور ماہرین فن موجود ہیں۔ یہ لوگ ہمارے لئے بہت سے نوادرات مہیا کر سکتے ہیں لیکن اس معاملے میں ان اشیاء کے اصلی ہونے اور مستند ہونے کا پتہ لگانے کے لئے بلاشبہ، بیحد احتیاط سے کام لینے اور ہر ممکن طریقہ سے جانچ کر لینے کی اشد ضرورت ہے۔ کیونکہ ان معاملوں میں دیکھا گیا ہے کہ ایک تو بوڑھوں کی یادداشت ان کا ساتھ پوری طرح نہیں دیتی، دوسرے وہ خود بھی اکثر مبالغہ آرائی اور بعض اوقات خودستائی سے بھی کام لیتے ہیں۔ لیکن یہ وہ لوگ ہیں جو صحیح معنوں میں "اسی زمانے" کے ہیں۔ ہمیں ان کی آوازیں، ان کے گانے اور ان کی یادداشت بھی محفوظ کر لینی چاہیئے گو فلم انڈسٹری سے متعلق اور اس سے منسلک بہت بڑے بڑے ادارے رہے ہیں لیکن صحیح طور پر اس صنعت کی دیکھ بھال کا کام ہوا ہی نہیں۔ محقق یا ریسرچ اسکالر کو قابل اعتماد اور مستند باتوں کا پتہ لگانے کے لئے پرانے اخباروں کی فائیلوں میں سر کھپانے اور خستہ اوراق ٹٹولنا پڑتا ہے۔ اور اس کام کی بھی اپنی کئی الجھنیں ہیں۔

تحقیق کے کاموں کے لئے خاص طور پر ہندوستان میں اصلی ریکارڈ کی نایابی کی وجہ سے کسی شئے کی درستگی اور صحت کا پتہ لگانے اور اس لئے بھی کہ تصویریں اکثر دھندلی اور مسخ شدہ حالت میں ملتی ہیں، ایک بہت بڑا مسئلہ ہے۔ یہ میدان ان لوگوں کی وجہ سے اور بھی گندہ ہو گیا ہے۔ جو بزعم خود فلمی تاریخ داں بن بیٹھے ہیں۔ حالانکہ یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے اس موضوع کی چند بنیادی باتوں کا بھی مطالعہ نہیں کیا ہے۔ بس چند پرانی تصویریں کہیں سے ہاتھ آ گئیں ہیں جو ان کا سرمایہ ہیں، یہی وجہ ہے کہ اب تک فلم کی تاریخ جو مضامین تصویری فیچر، رسالوں، نمائشوں وغیرہ کے ذریعہ پیش کی گئی ہے۔ وہ اکثر غلط اور غیر مستند پائی گئی ہے اور کسی بھی طرح علمی حیثیت کی نہیں ہوتی۔

●●

ہندوستان فلمی صنعت کو ایک صنعت کی حیثیت سے تسلیم نہیں کیا جاتا لیکن اس کے باوجود یہ ایک بہت بڑی صنعت ہے۔ جس میں ایک ارب ۰ اکرور روپے کا سرمایہ لگا ہوا ہے ۲½ لاکھ افراد کو روزگار ملا ہوا ہے اور سال میں تقریباً ۴ سو فلمیں تیار ہوتی ہیں جس میں لگ بھگ ایک سو فلمیں رنگین ہوتی ہیں، فلمیں تیار کرنے کے لحاظ سے امریکہ کے بعد ہندوستان کا نمبر آتا ہے لیکن اس کے باوجود فلم کی عالمی تجارت میں ہندوستان کا حصہ برائے نام یعنی ایک فیصد سے بھی کم ہے۔ اس افسوس ناک صورت حال کے اسباب پر غور کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔

امریکی فلموں کی برآمدی تجارت میں برتری کی ایک اہم وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے ملکوں میں مقبول ہونے کے ساتھ ساتھ دوسرے ممالک میں بھی مقبول ہیں کیونکہ دنیا کے

ایک بہت بڑے حصے میں انگریزی جاننے والے موجود ہیں جو ان فلموں کے لئے آسانی مارکیٹ پیدا کر دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ امریکی فلمیں ان ملکوں میں بھی مقبول ہیں جہاں انگریزی نہیں بولی جاتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ تکنکی لحاظ سے اعلا درجے کی ہوتی ہیں۔ ان کی کہانی عمدہ ہوتی ہے۔ عام طور وہ کسی ادبی تصنیف یا مقبول ناول پر مبنی ہوتی ہیں۔ سین یا مقام یا لباس یا جنگ وغیرہ کے مناظر قابل دید ہوتے ہیں جنسی کشش، مار دھاڑ عمدہ موسیقی یا مزاح وغیرہ ہوتا ہے۔ امریکی فلم سازوں کے بے پناہ وسائل اور تکنکی برتری امریکی فلموں کی عالم گیر مقبولیت کا راز ہیں لیکن دنیا میں ان کو جو غیر معمولی مقام حاصل ہے۔ وہ فلموں کی تیاری اور ان کی مارکٹنگ اور تقسیم میں مطابقت کے ایک نہایت عمدہ طریقہ کار کے بغیر ممکن نہیں ہو سکتی تھی۔ امریکی فلموں کی سوچی سمجھی اور فن کارانہ پبلسٹی اپنی [illegible] پہونچی ہوئی ہے۔ مقابلتاً ہندوستانی فلموں کو اپنے ملک میں ہی ایک بڑا اور [illegible] مارکیٹ ملا ہوا ہے اور چند ہندوستانی فلم سازوں کے سوا کسی کی بھی [illegible] ملکی مارکیٹ پر نہیں ہے جہاں سے انہیں اندرون ملک کی اپنی مجموعی آمدنی کا ۱۵ فیصدی حصہ بہ آسانی حاصل ہو جاتا۔ اور اس طرح فلموں کی برآمد [illegible] مبادلہ حاصل کرنے کی وہ شرط بھی پوری ہو جاتی ہے جو حکومت نے مقرر کر [illegible] دوسری وجہ یہ ہے کہ ہندوستانی فلمیں بہت بڑی تعداد میں تیار ہوتی ہیں لیکن تقسیم اور فروخت کا عمدہ اور اچھا نظام موجود نہیں ہے۔ لہٰذا یہ طریقہ کار یا [illegible] عالمی منڈی میں امریکی فلموں کی کامیابی کی بنیاد ہے وہ ہندوستانی فلموں کی [illegible] کی وجہ بنا ہوا ہے۔ تیسرے یہ کہ ہندوستانی فلمیں زیادہ تر ان ملکوں میں مقبول [illegible] جہاں ایشیائی یا ایشائی ملکوں سے تعلق رکھنے والے لوگ رہتے ہیں، جیسے [illegible] افریقہ، ماریشس، سیلون ویسٹ انڈیز، سنگاپور، ملائیشیا وغیرہ، ہا[illegible] تھائی لینڈ اور انڈونیشیا میں بھی مقبول ہیں لیکن اس کی وجہ ان ملکوں سے [illegible] تہذیبی روابط بھی ہیں۔ تاہم مشرق وسطیٰ، ایران، ترکی، اسرائیل، یو[illegible] سائپرس اور افغانستان کے لوگوں کے دلوں میں ہماری فلموں نے اپنی [illegible] مندرجہ ذیل اعداد و شمار سے ہندوستانی فلموں کی برآمد کا ایک اند[illegible]

	۱۹۶۸-۶۹ء	۱۹۶۹-۷۰ء	[illegible]-۷۱ء
انگلینڈ	۵۴۔۵۲ لاکھ روپے	[illegible] لاکھ روپے	[illegible]
مشرقی افریقہ	۲۴ " "	۲۹٫۲۲	[illegible]۷۳
عربین گلف	۳۰٫۸۰ " "	۴۴٫۸۷ " "	۳۰٫۰۳
ویسٹ انڈیز	۸٫۳۷ " "	۲۴٫۶۱ " "	[illegible]
سنگاپور ملائشیا	۳۴٫۹۴ " "	۳٫۱۰ " "	۲۴٫۸۱
امریکہ / کناڈا	۵٫۰۷ " "	۱۰٫۴۷ " "	۹٫۳۶
دنیا کے دوسرے ممالک	۱۴۶٫۷۵ " "	۱۸٫۳۸ " "	۱۱٫۳۱
	۲۹۴٫۳۵ " "	۳۴٫۵۶	۳٫۷۶

بہت دنوں تک اور نہایت عجیب و غریب وجوہ کی بنا پر ہماری [illegible] درآمدی منڈی دو حصوں میں بٹی رہی۔ پہلے حصے میں وہ ممالک آتے ہیں جہاں ہند[illegible] بڑی تعداد میں آباد ہیں۔ ان کے علاوہ مشرق وسطیٰ کے چند ممالک انڈونیش[illegible] لینڈ وغیرہ آتے ہیں۔ غیر روایتی یا دوسرے حصے میں وہ ممالک آتے ہیں جہا[illegible]

ہندوستانی فلموں اور ان کے بنانے والوں اور فلمی ستاروں سے بالکل ناواقف
ہ۔ گذشتہ ۲۰، ۲۵ برسوں میں ان منڈیوں کی صورت حال تقریباً ایک جیسی رہی
۔ بعض ملکوں کی مانگ میں کچھ اتار چڑھاؤ رہا۔ مشرقی افریقہ اور لنکا میں فلمی
رت کو قومی ملکیت میں لے لینے کی وجہ سے ہماری فلموں کی درآمد میں کمی آئی اور
رقِ وسطیٰ، ایران اور متحدہ عرب جمہوریہ کے سینماؤں میں دکھانے کے وقت کی
رجی زرمبادلہ کی دقتوں کی وجہ سے ہماری فلموں کی درآمد میں خاصی کمی آئی۔
ت دوسری طرف یہ بھی ہوا کہ انگلینڈ میں ہماری فلموں کی مانگ اس سے پہلے اتنی
نہ تھی۔

غیر روایتی منڈی کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ (۱) سوویت روس
رقی یورپ، اسپین اور لاطینی امریکہ، اور (۲) امریکہ، کناڈا، انگلینڈ،
لی یورپ اور مشرقِ بعید۔ جہاں تک پہلی قسم کے ملکوں کا تعلق ہے امپیک نے
ن بڑی حد تک کامیابی حاصل کی ہے۔ اسی سال مئی میں سوویت ایکسپورٹ
نے راج کپور کی فلم "میرا نام جوکر" کے لئے ۱۵ لاکھ کی قیمت ادا کی ہے۔ اس فلم
غیر ملکی حقوق کی مالک امپیک ہے۔ حالات امید افزا ہیں۔ اور سوویت ایکسپورٹ
اس بات پر رضامند ہو گیا ہے کہ وہ امپیک کے ذریعے ہر سال کم از کم ۱۰ لاکھ روپے
الیت کی فلمیں خریدے گا۔ اس طرح مشرقی یورپ میں تدریجاً ہماری فلموں کی
ت پیدا ہو رہی ہے۔ غیر روایتی منڈی کے دوسرے حصے کے ممالک ہمارے لئے
منڈی کی حیثیت رکھتے ہیں حالانکہ ہماری فلموں کی درآمد کا ۴۰ فیصدی سے
فیصدی حصہ انگلینڈ، امریکہ اور کناڈا سے حاصل ہوتا ہے لیکن آمدنی
وجہ سے نہیں ہوتی کہ سینما گھروں میں ان فلموں کے شو دکھائے جاتے ہیں۔ بلکہ
وجہ سے ہوتی ہے کہ ہندوستانی طلباء اپنے طور پر ان فلموں کی نمائش کا انتظام
تے ہیں یا یہ فلمیں کلب وغیرہ میں دکھائی جاتی ہیں۔ ان ملکوں میں ہندوستانی
کو مارکیٹ پیدا کرنا مشکل کام ہے۔ کیونکہ زبان، رسم و رواج، موسیقی، کلچر
جی اور خاندانی اقدار میں زبردست فرق ہیں۔ ستیہ جیت رے اور دوسرے
سازوں نے ابھی محض سطح کو چھوا ہے اور ان کی فلموں نے خاص طور پر
ت نقید کے لوگوں کو متاثر کیا ہے۔ ہم ان ملکوں میں اس وقت تک کامیابی
صل نہیں کر سکتے جب تک کے جدت پسند اور ذہین فلم ساز ایسی فلمیں نہ بنائیں
مغربی ذہنوں کی پسند کے مطابق بنائی گئی ہوں، یہ زندگی کی صحیح عکاسی
ہتی جاگتی تصویر ہو یا ہندوستان زندگی کی بھرپور نمائندگی ہو یا موضوعاتی
ظ سے آفاقی ہو، تکنیکی لحاظ سے اعلیٰ اور مختصر ہو، تاکہ ان ممالک کے باذوق
ترقی پسند فلم بینوں کو پسند آئے۔ اس قسم کی فلمیں بنانے میں جو خطرات

ہیں ان کا مقابلہ کرنا ہوگا۔ کیونکہ ایسی فلمیں جو خاص طور سے امریکی یا انگریز یا فرانسیسی
فلم بینوں کے لئے بنائی جائیں گی وہ ہندوستانی فلم بینوں میں نامقبول ہوں گی
کیونکہ ان میں گانا، میلو ڈراما، فارمولا، نہیں ہوگا۔ اور وہ زیادہ لمبی بھی نہ
ہوں گی۔ صرف ایک اچھا اور کامیاب فلم ساز ہی ایسی فلم بنا سکتا ہے
وہ فلم کی تیاری پر کم سے کم خرچ کرے گا۔ اس کا مطلب یہ بھی ہوگا کہ اس میں بڑے
بڑے فلم اسٹار اور میوزک ڈائرکٹر نہیں ہوں گے۔ کیونکہ فلم کا لگ بھگ آدھا
خرچ ان ہی دو مدوں پر ہوتا ہے۔ اور بقیہ خرچ کا بڑا حصہ فلم کی تیاری میں
تاخیر کی وجہ سے ہوتا ہے جس کے براہ راست ذمہ دار یہی لوگ ہیں۔

پہلے قسم کے ممالک ہماری دسترس میں ہیں۔ اور ہماری ترجیحی توجہ کے محتاج
ہیں۔ یہاں ہمیں تہذیبی مماثلت، موسیقی، لباس اور تہذیبی و سماجی اقدار
میں یکسانیت سے پورا فائدہ اٹھانا چاہیئے۔ اسپین اور جنوبی امریکہ کے ملکوں میں
ہم بھرپور اور مسلسل پرچار، فلمی میلوں اور فلمی منڈیوں میں منظم طریقے
سے شرکت کرکے ہی اپنی فلموں کے لئے مارکیٹ پیدا کر سکتے ہیں۔

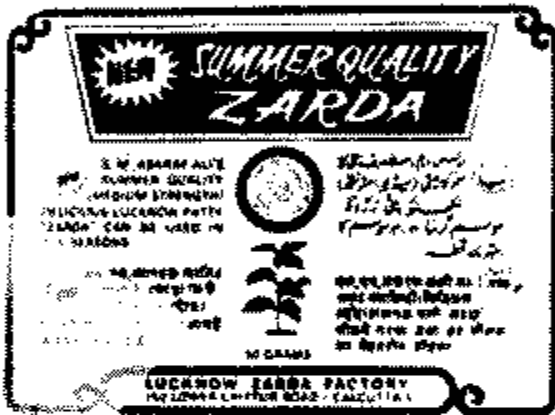
غیر ملکوں میں ہمارے سفارت خانے فلموں کی برآمدی تجارت کو برقرار رکھنے
یا بڑھانے میں بڑا اہم حصہ لے سکتے ہیں۔ ان کے پاس ذرائع اور وسائل بھی ہیں
اور انہیں ہر ملک کے عوام، ان کے ذوق اور پسند کا علم بھی ہے اور وہ فلموں کے
ذریعے ہمیں اپنے کلچر اور اپنے ملک کے بارے میں اچھے تصورات کو فروغ دینے میں
مدد دے سکتے ہیں۔ وہ ہماری فلموں کو مقبول بنا سکتے ہیں۔ ہمیں قیمتی مشورے دے
سکتے ہیں۔ اور بتا سکتے ہیں کہ کس ملک کے لوگ کیا چاہتے ہیں۔ لوگوں کی پسند اور رجحان
میں کیا تبدیلی آئی ہے۔ اس ملک میں فلم کی درآمد کرنے والے اور تقسیم کرنے والے
لوگ کون اور کیسے ہیں ــــ جن دوسرے ممالک کی فلمیں مقبول ہیں وہ کس
نوعیت کی ہیں اور ان کا معیار کیا ہے۔

ہندوستانی فلموں کی برآمد سے متعلق گفتگو اس وقت مکمل نہیں ہوسکتی جب تک
کہ مسائل اور ان کے حل زیرِ بحث نہ لائے جائیں۔

۱۔ ہندوستانی فلموں، ان کے خالقوں اور فلمی ستاروں کو نئے ملکوں میں بھی
روشناس کرانا، جن ملکوں میں ہماری فلمیں درآمد کی جاتی ہیں وہاں ہمیں
ہندوستانی فلموں میں نئے رجحانات کا پرچار کرنا چاہیئے۔ اور نئے اور ابھرتے ہوئے
فن کاروں کو مقبول بنانا چاہیئے۔

۲۔ اگر غیر ملکی مارکیٹ میں کامیاب ہونا ہے تو فلموں کی برآمد اور تقسیم کا اچھا
انتظام ہونا چاہیئے۔ ہماری فلمیں اچھی ہیں لیکن ان کی تقسیم ایک اچھی اور کارکرد
تنظیم کے ذریعے ہونا چاہیئے۔

(باقی ص[illegible] پر)

سب سے اعلیٰ
سب سے نرالا
مشہور و معروف
ایس۔ ایم۔ اشرف علی کا
زردہ
SUMMER QUALITY
ZARDA
LUCKNOW ZARDA FACTORY
RA SARANI CALCUTTA
زعفرانی
پیلی پتی
ZARDA
Kimam
لکھنؤ زردہ فیکٹری ۲۹ رابندرا سرانی کلکتہ ۱

بین اقوامی میلے اور ہماری فلمیں

ـــــ [illegible]

بین الاقوامی فلمی میلے ویسے عام طور سے تجارتی نوعیت کے ہوتے ہیں لیکن انعامات کے عطا کئے جانے کے سبب وہ فن فلم سازی کے موازنے کا بھی رول ادا کرتے ہیں اسی لئے ہر ملک اس کوشش میں ہوتا ہے کہ ان میلوں میں اپنے پاس کی بہترین فلموں کو بھیجے ـــــ اکثر ہمارے ملک سے بھیجی ہوئی فلمیں بیشتر اعلیٰ اخلاقی قدروں کی علمبردار ہیں لیکن فلمی تیکنک کے لحاظ سے اتنی پائے کی نہیں ہوا کرتی ہیں۔ تاہم ہمارا ریکارڈ ان میلوں میں قابل لحاظ ہے۔ اور اس کے لئے ہمارے فلم ساز داد و تحسین کے مستحق ہیں۔ آزادی سے پہلے منعقدہ بین الاقوامی فلمی میلوں میں بھارت کی نمائندگی کرنے والی فلموں کو فلم سازوں کے ادارے خود نامزد کیا کرتے تھے لیکن آزادی کے بعد بعض میلوں میں حکومت ہند کی سرکاری شرکت کے سبب بھارت کی طرف سے جانے والی فلمیں حکومت کی منتخب کی ہوئی ہوتی ہیں، ویسے انتخاب سے پہلے تینوں علاقوں یعنی کلکتہ، مدراس اور بمبئی کی فلمی آرگنائزیشنوں سے صلاح کی جاتی ہے۔ کچھ برس پہلے ایک کمیٹی بھی قائم کی گئی تھی تاکہ حکومت کو مختلف میلوں میں مناسب فلمیں بھیجنے میں حکومت کو قابل اعتماد مشورہ مل سکے لیکن یہ کمیٹی بھی کوئی معقول مشورہ نہ دے سکی، اور ہماری اکثر فلموں کو کسی ایک میلوں میں کوئی بھی انعام نہیں مل سکا اسی لئے اب یہ تجویز ہے کہ یہ سارا کام مجوزہ فلم کونسل کے ذمہ کر دیا جائے تاکہ حکومت کسی بھی الزام نکتہ چینی یا ذمہ داری سے بچی رہ سکے۔ دنیا میں چھ .... سالانہ مسابقتی بین الاقوامی فلمی میلے منعقد ہوتے ہیں، ان میں ہیں برلن (مغربی جرمنی)، کانز (فرانس)، وینس (اٹلی)، مار ڈیل پلاتا (اسپین)، اور سانفرانسسکو (ریاست ہائے متحدہ امریکہ)، چھٹا میلہ مشرقی یورپ میں ایک سال ماسکو (روس) میں اور دوسرے سال کارلوی ویری (چیکوسلواکیہ) میں منعقد ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ایشیائی فلم فیسٹول ہوتا ہے جو اب تک جکارتا (انڈونیشیا)، قاہرہ (مصر)، تائی پیہ (فارموسا)، منیلا (فلپائن)، اور ٹوکیو جاپان میں منعقد ہو چکا ہے۔ ماسکو کے مسابقتی میلے کے علاوہ حکومت روس نے ۱۹۶۹ء سے تاشقند میں افریشیائی فلم فیسٹول شروع کر رکھا ہے۔ لندن میں ہر سال دنیا بھر کے میلوں میں انعام پانے والی .... فلموں کا اپنا ایک علیحدہ فیسٹول منعقد کیا جاتا ہے۔ غیر مسابقتی فلمی میلے آسٹریلیا میں سڈنی، ملبورن اور ایڈیلیڈ، ایشیا میں ٹوکیو، منیلا، تہران وغیرہ میں، یورپ میں گرین ولول، ویانا، روم، ایتھنز، پریس، کراکو (پولینڈ)، کارک، ایڈنبرا، فرانکفرٹ، وغیرہ میں شمالی و جنوبی امریکہ میں نیویارک، بوسٹن، شکاگو، نیو میکسیکو، لیما وغیرہ میں منعقد کئے جاتے ہیں۔ ان کی جملہ تعداد ۳۵ کے آس پاس ہے۔ ڈاکومنٹری فلموں سے متعلق علیحدہ فلمی میلے بھی ان میں شامل ہیں۔ ڈاکومنٹری فلموں کے میلے موضوع کے لحاظ سے بھی مخصوص ہوتے ہیں۔ مثلاً اسپورٹس فلمیں، سیاحتی فلمیں، معلوماتی فلمیں، تجرباتی فلمیں، بچوں کی تربیت کے لئے بنائی ہوئی فلمیں، طبی فلمیں، زرعی فلمیں وغیرہ وغیرہ۔ فیچر فلم کا ایک میلہ نئے ہدایت کاروں کی پہلی فلموں کے لئے مخصوص ہے۔ فلمی میلوں کے ساتھ ساتھ فلمی سامان کی بھی نمائش ہوتی ہے .. اور بحث و مباحثے بھی۔ اس ضمن میں سب سے اہم فورم MIFED کا ہوتا ہے جو ہر سال مشرقی جرمنی میں منعقد کیا جاتا ہے۔ ہر بین الاقوامی فلمی میلے میں ایک بین الاقوامی جوری ہوتی ہے جو انعام کی مستحق فلموں کے بارے میں فیصلہ دیتی ہے۔ علاوہ اس سرکاری جوری کے تنقید نگاروں کی بھی علیحدہ جوریاں ہوتی ہیں۔ ان میں CIDALC اور UNICRIT بہت مشہور ہیں۔ یہ جوریاں تنقید نگاروں کی طرف سے انعامات دیتی ہیں لیکن میلوں میں کچھ اور روایات بھی ہوتی ہیں۔ مثلاً ایڈنبرا کے میلے میں بین الاقوامی شہرت کے حامل فلم ساز یا فلمی صحافی کو لیکچر دینے بلایا جاتا ہے۔ بعض میلے کسی ایک ڈائرکٹر کو اس کی مجموعی کامیابی کے لئے خصوصی انعام دیتے ہیں، بعض فلمی میلوں کے انعقاد کا مقصد اس ملک میں سیاحت کو فروغ دینا ہوتا ہے بعض فلمی میلے کسی خاص موضوع کو اپنا مطمح نظر قرار دیتے ہیں۔ جیسا کہ ہماری اپنی بین الاقوامی فیسٹول کا موضوع انسانی برادری ہے۔ بعض فلمی میلے اپنی اعلیٰ روایات کے سبب کافی وقعت رکھتے ہیں اور ان کے اعلیٰ ترین انعامات ساری دنیا میں فلم کی فنی برتری کو مسلم و مستند بنا دیتے ہیں۔ ان میں برلن کا سنہرا ریچھ، وینس کا سنہرا شیر خاص شہرت رکھتے ہیں۔ بھارت کی کئی فلموں نے ہر دو انعام جیتے ہیں، ہماری اپنی فیسٹول کا انعام "سنہرا مور" ہے۔ یہ ۱۹۶۵ء میں سیلون کے ڈائرکٹر لیسٹر جیمز پریس کی فلم "گیمپریلیا" اور ۱۹۶۹ء میں امریکی اطالوی مشترکہ فلم The Damned ہدایت کار لوشینو وسکونتی، کو دیا گیا۔

ان تمام بین الاقوامی میلوں سے الگ اور بھی بین الاقوامی مقابلے ہیں جیسے لندن اور نیویارک کے فلمی صحافیوں کے انعام۔ ساری دنیا میں سب سے اہم ترین ہالی وڈ کے آسکر انعام ہیں جنھیں "اکیڈمی ایوارڈ" بھی کہا جاتا ہے کیونکہ ان کا اہتمام امریکی اکیڈمی آف موشن پکچر آرٹس اینڈ سائنسز کی طرف سے کیا جاتا ہے۔

تمام بین الاقوامی فلمی میلوں کا انعقاد پیرس میں قائم شدہ فلم سازوں کی ایسوسی ایشنز کی وفاق کی اجازت سے عمل میں آتا ہے۔ ۱۹۵۱ء اور ۱۹۶۱ء میں ہم نے اپنے ہاں جو بین الاقوامی فلمی میلے لگائے تھے ـــ وہ غیر مسابقتی نوعیت کے تھے ۱۹۶۵ء اور

۱۹۶۹ء کے دونوں میلے مسابقتی تھے جس کے لئے پیرس کی وفاق سے خصوصی اجازت حاصل کرنی پڑی تھی۔ اگرچہ کہ دنیا بھر کی کل فلم سازی کا ۴۵ فیصد ایشیا میں ہے لیکن یہ ایک افسوسناک حقیقت ہے کہ کوئی باقاعدہ اور مستقل مسابقتی فلمی میلہ ایشیا میں کہیں نہیں ہوتا۔ ہمارے میلے میں عام طور پر دنیا بھر کے ۴۳ سے زیادہ فلم ساز ملک حصہ لیتے ہیں۔ ہر میلے کے ساتھ ایک بین الاقوامی سمپوزیم بھی منعقد کیا جاتا ہے۔ مسابقتی میلوں کا ایک اصول یہ ہے کہ جس شہر میں یہ میلہ لگے اس میں دو سے زیادہ سنیما گھروں میں فیسٹول والی فلمیں نہیں دکھائی جاتیں۔ لیکن ہماری فیسٹول کے لئے خاص اجازت دی گئی تھی۔

مسابقتی فلمی میلوں کی دو ایک روایتیں اور ہیں۔ پہلے تو یہ کہ ان میں ایک غیر مسابقتی زمرہ بھی ہوتا ہے۔ جبکہ مسابقتی زمرے میں صرف مخصوص سال کے دوران تیار کی ہوئی فلمیں شریک کی جاتی ہیں۔ غیر مسابقتی زمرے میں بغیر کسی ایسی پابندی کے فلمیں شامل کی جاتی ہیں۔ بعض میلوں میں خاص طور پر مانگی ہوئی فلموں کو دکھانے کا علیحدہ انتظام ہوتا ہے۔ ان کے ساتھ ساتھ مارکیٹ سکیشن ہوتا ہے۔ مارکیٹ سیکشن کے علاوہ کسی ایک ڈائرکٹر کی فلموں کا ——

—— یا کسی ایک ملک میں تیار کی ہوئی فلموں کا میلہ بھی ہوتا ہے جسے عام طور پر (Retrospective) کہا جاتا ہے۔ ہماری ۱۹۶۹ء کی فیسٹول میں یہ سارے زمرے موجود تھے۔ اور ہماری فلموں کا جو ریٹروسپکٹیو پیش کیا گیا اس میں ۱۹۱۳ء سے لے کر ۱۹۶۹ء تک کی ۲۵ چنندہ فلمیں شامل کی گئی تھیں۔ ۱۹۶۵ء میں مانگی ہوئی فلموں کا سیکشن مسابقتی زمرے سے بھی زیادہ بہتر تھا۔ اس طرح بین الاقوامی فلموں کے میلوں میں مختلف قوموں کے فلم کلچر کا تبادلہ ہوتا ہے اور ان میں مصروف اعلیٰ شخصیتوں کو ایک دوسرے سے ذاتی ربط و تعلق پیدا کرنے کا موقع ملتا ہے۔ ایک ملک کی فلم دوسرے ملک کو پہنچتی ہے اور بین الاقوامی مفاہمت بڑھاتی ہے۔ یہ واقعی عجیب بات ہے کہ ایسا فورم صرف فلموں کو حاصل ہے، کسی اور میڈیم کو نہیں۔

اس موقع پر سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا ہم نے اس کا خاطر خواہ فائدہ اٹھایا؟ آزادی سے پہلے تو انفرادی طور پر ہمارے بعض فلم سازوں نے دنیا سے اپنا لوہا منوایا۔ سب سے پہلے ۱۹۳۷ء میں بھارت کی فلم "سنت تکارام" کو وینس کے مقابلے میں حصہ لینے والی تین بہترین فلموں میں سے ایک چنا گیا تھا۔

دوسری جنگ کے بعد منعقدہ پہلی کانز فیسٹول میں چیتن آنند کی فلم "نیچا نگر" کو گیارہ اعلیٰ ترین اعزازات میں سے ایک عطا کیا گیا۔ سب سے زیادہ اعلیٰ ترین انعام پانے والی فلم ستیہ جیت کی "پتھر پنچالی" ہے جسے چھ میلوں کے اعلیٰ ترین انعامات ملے۔

اس کے بعد مرنال سین کی "بھون شوم" ہے جسے چار اعلیٰ بین الاقوامی انعام ملے۔ دنیا میں سب سے زیادہ بین الاقوامی انعام پانے والے ڈائرکٹر ستیہ جیت رائے ہیں جن کی چھ سے زیادہ فلموں کو ایک درجن سے زیادہ انعامات ملے ہیں۔ یہ ہیں "پتھر پنچالی"، "اپراجیتو"، "جلسہ گھر"، "اپور سنسار"، "دیوی"، "تین کنیا" اور "جلسہ گھر"۔ برلن فیسٹول میں بھی سب سے زیادہ انعام پانے کا ریکارڈ ستیہ جیت ہی کا ہے۔ ان کی مذکورہ فلموں میں سے پہلی اور دوسری کو بیس عظیم ترین فلموں میں شامل کیا گیا ہے۔ اور خود ستیہ جیت کو فلمی تاریخ کے آٹھ عظیم ترین ہدایت کاروں میں شمار کیا گیا ہے۔

ستیہ جیت کے بعد محبوب اور بمل رائے کی فلموں نے مغربی دنیا پر زبردست اثر ڈالا ہے۔ مختلف قسم کے بین الاقوامی انعام پانے والی بھارتی فلموں میں شامل ہیں "کلپنا"، "امر بھوپالی"، "بابلہ"، "دو بیگھہ زمین"، "مدر انڈیا"، "دیوداس"، "تین سنہا کا"، "کابلی والا"، "سندھش"، "تیلگو کی" "ترتھسلا"، "جاگتے رہو"، "جل دیپ"، "دو آنکھیں بارہ ہاتھ"، "ہیرا موتی"، "دو کنیا"، "گنگا جمنا"، "ممتا"، "صورت اور سیرت"، "بادیا"، "جاگتے رہو"، "گوپی گائن باگھا بائن" شامل ہیں۔ یہاں یہ امر باعث دلچسپی ہوگا کہ بعض فلمی میلوں میں بدترین فلمیں بھیجنے کا شرف و اعزاز بھی ہمیں ہی حاصل رہا۔

ہمارے بعض فن کاروں کو ان میلوں میں اداکاری کے اعلیٰ اعزازات ملے ہیں مثلاً نرگس کو "مدر انڈیا" کے رول کے لئے ۱۹۵۸ء کے کارلوی ویری کے میلے میں اور ایتھنز میں بہترین اداکارہ کا اعزاز ملا۔ ایسا ہی اعزاز ۱۹۶۳ء کے ماسکو کے میلے میں ہیرا سین کو "سات پاکے بندھا" کے رول کے لئے ملا۔ شبانہ... کو ۱۹۶۱ء کے شکاگو کے میلے میں "کنکو" نامی فلم میں ان کے رول کے لئے ... اور شمس الدین جعفری کو "شکسپیئر والا" میں ان کی اداکاری کے لئے ۱۹۶۶ء کی برلن فیسٹول ... ملا۔ دلیپ کمار کو ایسا اعزاز ۱۹۵۶ء میں "دیوداس" کے لئے اور ۱۹۶۲ء میں "گنگا جمنا" کے لئے دو برسوں میں کارلوی ویری میں ہونے والے میلوں میں ملا۔ کارلوی ویری ... انعام پانے والے ایک اور اداکار ہیں پرتھوی راج جنہیں یہ اعزاز "آسمان محل" میں ان کے رول کے لئے دیا گیا۔ جنوبی ہند کے واحد اداکار جنہیں اپنے فن کے لئے بہترین اداکار کا انعام ملا ہے، شیواجی گنیش ہیں۔ ۱۹۶۰ء کے قاہرہ کے میلے میں ان کی تامل فلم "ویر پانڈیا کٹا بومن" میں ان کے رول کے لئے یہ اعزاز دیا گیا۔

بین الاقوامی فلمی میلوں میں بھارت کی شرکت کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے بھی ہو سکتا ہے کہ اب تک ستیہ جیت رائے، محبوب خاں، بمل رائے، چتن سنہا، جگدیش، نرگس، ایس مکرجی، بی آر چوپڑہ، اور ... کو مختلف میلوں کی جیوری میں شامل کیا گیا۔ ستیہ جیت رائے اور راجکپور کو بھارت میں ۱۹۶۵ء اور ۱۹۶۹ء میں منعقدہ میلوں کی جیوری کے صدر ہونے کا شرف حاصل ہے۔

ان تمام حقائق سے یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ ہماری بعض فلمیں دنیا میں نمایاں مقام حاصل کرنے میں کامیاب رہیں اور اس کی وہ مستحق بھی تھیں لیکن غور کریں تو پتہ چلے گا کہ محبوب کی "انداز" اور "امر" "بمل رائے کی "پرکھ" بی آر چوپڑہ کی "دھرم پتر" کے آصف کی "مغل اعظم" کمال امروہوی کی "محل" اور "دائرہ" رمیش سہگل کی "شکست" ضیا سرحدی کی "ہم لوگ" اور "فٹ پاتھ" رشی کیش مکرجی کی "مسافر" کیدار شرما کی "جوگن" دیوکی بوس کی "رتن دیپ" پی۔ این۔ مینن کی "اولم تھیٹروم" اور "کٹی پٹھتی" راموکریات کی "چیمین" پی بھاسکرن کی "ندی کی تاریکی" (ملیالم) باسو بھٹا چاریہ کی "تیسری قسم" اور ایسی کی کہانی جیسی فلمیں آج تک کسی فیسٹول کی صورت نہ دیکھ سکیں۔ اس کا ایک افسوسناک نتیجہ یہ ہے کہ اب بھی بیرونی دنیا ہمارے فلمی سرمایے سے واقف نہیں ہو سکی۔

اس مرحلے پر یہ پوچھا جا سکتا ہے کہ آیا کوئی ایسا طریقہ نکالا جا سکتا ہے جس کی مدد سے بین الاقوامی فلمی میلوں میں ہماری نمائندگی کو زیادہ موثر اور کامیاب بنایا جا سکے؟ ہاں بیشک ایسا ممکن ہے۔ اگر حکومت ہند تمام فلمی میلوں کا ایک کیلنڈر اپنے سامنے رکھے اور سال بھر کی اہم فلموں کے بارے میں ماہرانہ رائے جمع کرے تو ایک فلم کو اس کے لائق میلے سے جوڑنا کوئی مشکل بات نہیں۔ دوسری اہم بات اس سلسلے میں یہ ہے کہ جو وفد بھارت کی طرف سے ان میلوں میں جاتے ہیں ان کے ممبر بڑی سوجھ بوجھ سے چنے ۔ ہیں کیونکہ اگر یہ اپنی شخصیت کی چھاپ وہاں نہ ڈال سکیں تو ان کا جانا یا نہ جانا دونوں برابر ہیں۔ ۱۹۶۵ء میں جب دلیپ کمار کو کارلوی ویری بھیجا گیا تو انہوں نے وہاں ایک پریس کانفرنس کو چیک زبان میں مخاطب کیا اور سارے چیک صحافی متحیر ہو گئے۔ ایسے وفدوں میں مخصوص کام سے متعلقہ لوگوں کے علاوہ لائق فلمی صحافیوں کو بھی شامل کرنا چاہئے۔ جو وہاں بھارتی سینما کے بارے میں لیکچر دے سکیں اور ہمارے فلمی کلچر کی صحیح ترجمانی کر سکیں۔

اور سب سے آخر میں یہ کہ جس فلم کو بھی کسی میلے میں بھیجنے کا فیصلہ کیا جائے وہ بروقت کیا جائے اور متعلقہ پروڈیوسر کو اتنا وقت دیا جائے کہ اسکو ڈب کرنے اور اس کا پبلسٹی مواد تیار کرنے میں اسے جلد بازی نہ کرنی پڑے۔ بمل رائے کی فلم "بندنی" کو اتنی عجلت کے ساتھ بھیجا گیا تھا کہ اس کی پوری پبلسٹی بھی نہ ہو سکی۔ ورنہ یہ فلم کم سے کم بہترین اداکاری کا ایک اور انعام جیت لاتی۔ اس سال ہماری فلموں کے بین الاقوامی میلوں میں آثار کچھ بہتر دکھائی دیتے ہیں ایک طرف ستیہ جیت رے کی "پرتی دندی" اور ریتن سنہا کی "مدسگنیہا" تو ہے۔ تو دوسری طرف پی۔ این مینن کی "کٹی پٹھتی"۔ اگر ان فلموں کو مناسب طریقے سے مناسب میلوں میں بھیجا گیا تو یقین ہے کہ بھارت کو کم سے کم تین اعلیٰ اعزازات ضرور ملیں گے۔

ایک انقلابی ایجاد

چندر کانت مراٹھے

جب کسی شفاف پردے پر تصویریں دکھائی جاتی ہیں تو پردے کا عقبی حصہ بھی روشن ہو جاتا ہے اور پچھلی طرف سے بھی تصویریں نظر آتی ہیں۔ اسکرین (پردہ) کئی قسم کا ہو سکتا ہے اگر پردہ سفید اور شفاف ہے تو اس کی دوسری طرف بھی تصویریں اتنی ہی روشن اور صاف صاف نظر آئیں گی جیسے سامنے کے حصے میں نظر آتی ہیں۔ صرف فرق یہ ہو جاتا ہے کہ جو چیز سامنے کے پردے پر بائیں طرف نظر آتی ہے وہ پچھلی طرف دائیں طرف نظر آئے گی یا حروف اُلٹے نظر آئیں گے۔

(خاکہ ۱)

لیکن اگر کسی عکس یا تصویر کو کسی آئینے میں دیکھا جائے تو یہ بالکل سیدھا نظر آئے گا یعنی بالکل ویسا ہی نظر آئے گا جیسا کہ پردے کے سامنے کے حصے پر نظر آتا ہے۔ اسکرین کے پچھلے حصے کی آئینے کے ذریعے عکاسی کے عمل کو مرر اسکرین کہتے ہیں۔ اس عمل میں جو آئینہ استعمال کیا جاتا ہے وہ کوئی عام آئینہ نہیں ہے بلکہ ایک چمکیلے مادّے سے بنا ہوا ہوتا ہے اور ایک فریم میں پردے کی طرح تان دیا جاتا ہے۔ پروجیکٹر، شفاف سکرین اور خاص طور پر تیار شدہ مرر اسکرین کو ایک خاص زاویے سے نصب کرنے کا نام مرر اسکرین ارینجمنٹ ہے (خاکہ نمبر ۲) اس خاکہ میں صرف ایک طریقہ کار دکھایا گیا ہے تین اور طریقے بھی ہو سکتے ہیں لیکن سہولت کی خاطر ہم صرف اس طریقہ کار کی وضاحت کریں گے جو خاکہ میں دکھایا گیا ہے۔

(خاکہ ۲)

لہٰذا مرر اسکرین کا اصول بڑا سیدھا سادا ہے لیکن اس سے جو نتائج حاصل ہوئے ہیں وہ بڑے اہم ہیں جیسے موجودہ سینما ہالوں میں سیٹوں کی تعداد میں ۲۵ فی صد کا اضافہ ہو سکتا ہے۔ (۲) ہر شخص خواہ وہ پردے کے نزدیک ہو یا دور آنکھوں پر زور دیئے بغیر آرام سے فلم دیکھ سکتا ہے۔ اس سینما ہال کی آمدنی میں ۱۰۰ فی صد کا اضافہ ہو سکتا ہے۔

ان دعووں کو سمجھنے میں خاکہ ۳، ۴ اور ۵ سے مدد ملے گی۔

خاکہ ۳ میں ایک سینما ہال کے اندر کا نقشہ ہے اُسے تین حصوں میں بانٹا گیا

گیا ہے۔ نمبر ا اسٹیج جس پر پردہ لگا یا ہوتا ہے اور سامنے کا خالی حصہ کیونکہ پردے اور تماش بین کے درمیان اتنا فاصلہ ضروری ہے ۔ نمبر ۲ آگے کی سستی نشستیں جہاں فلم بینوں کو فلم دیکھنے میں نسبتاً تکلیف ہوتی ہے۔ نمبر ۳ پچھلی اور زیادہ قیمت کی نشستیں جہاں سے آرام سے فلم دیکھی جاسکتی ہے۔ مرر اسکرین کی یہ صورت ہوتی ہے کہ سکرین کو قدرے پیچھے لے جاتے ہیں

یہ ایک عام اصول ہے کہ اگر کوئی بڑی چیز دُور سے دکھائی جائے تو چھوٹی معلوم ہوگی (جیسے زمین سے چاند) اگر وہ رفتہ رفتہ نزدیک آتی جائے تو اس کی صحیح جسامت ظاہر ہوتی جاتی ہے لہٰذا نزدیک لانے کی وجہ سے تصویریں نسبتاً بڑی نظر آئیں گی۔ اب اس اصل پردے کے دونوں طرف موٹے سیاہ کپڑے تان دیئے جاتے ہیں۔ تاکہ کپڑے سے آگے دکھائی نہ دے جس کو نقشہ نمبرہ میں رکاوٹ Blind کہا گیا ہے۔ اب اصل پردے کے پچھلی طرف کے عکس کو Reflector کے ذریعے مرر اسکرین پر لے جاتے ہیں اور اگلی نشستوں پر بیٹھے لوگ اس فلم کو دیکھتے ہیں مگر اس عمل میں ان کی

آنکھ پر کوئی زور نہیں پڑتا۔ فلم اتنی ہی صاف اور روشن دکھائی دیتی ہے جتنی پچھلی نشستوں (یا حصہ ۳، خاکہ ۳) کے لوگوں کو دکھائی دیتی ہے۔ اس طرح ایک ہال میں دُو پردے ہوجاتے ہیں ایک عام سکرین اور ایک مرر اسکرین اس کی جگہ خاکہ ۴ اور ۵ میں دیکھی جاتی ہے۔ اس طرح عام سینما ہال میں اسٹیج اور اس کے پاس جو خالی جگہ چھوڑنی پڑتی ہے اس کی کوئی ضرورت باقی نہیں رہتی اس جگہ کرسیاں رکھی جاسکتی ہیں اور دیکھنے والے کو وہی لطف آئے گا۔ جو پہلے درجے کے فلم بین کو آتا ہے۔

اس سلسلے میں مندرجہ ذیل باتیں ذہن میں رکھنے کی ہیں۔

- مرر سکرین آڈیٹوریم سے باہر ہوتا ہے۔ اور یہ محض ایک تصویری پیکر ہوتا ہے اس لئے آڈیٹوریم کی دیواریں نظر آنے میں رکاوٹ نہیں بنتیں۔
- سینما ہال دو حصوں میں بٹ جاتا ہے۔ عام سکرین والا حصہ اور مرر سکرین والا حصہ اس حصے کی سطح کو اپنے پہلے نصف حصے والے سطح سے نیچا ہونا چاہئے! ۵ فٹ نیچا ہونا کافی ہے ———— نظروں کے لئے جو رکاوٹ (خاکہ ۵) پیدا کی جاتی ہے وہ کسی ہلکے کپڑے کی ہوسکتی ہے۔ اس جگہ کوئی اسٹیج بنانے کی ضرورت نہیں ہے اس کا مقصد صرف یہ ہے کہ جو لوگ اس رکاوٹ کے پاس بیٹھے ہوں انہیں عام سکرین پر دکھائی جانے والی فلم سے کوئی دقت نہ ہو۔ لاؤڈ اسپیکر رکھنے کی جگہ خاکہ ۴ میں دکھائی گئی ہے اس میں تبدیلی کی جاسکتی ہے
- عام سکرین والے حصے میں نشستوں کا ایسا انتظام کیا جاسکتا ہے کہ ہر شخص کو درجہ اول جیسا لطف آئے۔
- ری فلکٹر (مرر) اور عام پردے کا درمیانی فاصلہ اس طرح رکھا جاسکتا ہے کہ مرر سکرین ری فلکٹر سے خاصی دُور ہوجائے اور جو تماش بین ری فلکٹر کے پاس بیٹھے ہوں۔ انہیں بھی اونچی کلاس کا لطف ملے۔ اس سے پورا ہال یکساں طور پر لطف اندوز ہوسکتا ہے۔ خواہ وہ دُور بیٹھا ہو یا نزدیک۔
- خالی چھوڑی جگہ میں کرسیاں رکھی جاسکتی ہیں۔ اس طرح نشستوں کی تعداد میں ۲۵ فی صد کا اضافہ ہوگا اس سے سینما کی آمدنی دگنی ہوسکتی ہے۔
- موجودہ سینما ہال میں مرر اسکرین لگانے کے لئے کسی ردّ و بدل کی ضرورت نہیں ہے۔ صرف مرر اسکرین والے حصے کی سطح کو ۵ فٹ نیچا کرنا ہوگا۔
- ایک بار لگانے کے بعد اس میں کوئی خرابی نہیں آتی۔
- عام اسکرین شفاف ہونی چاہئے اس لئے پلاسٹک کے پردوں کے مقابلے میں شفاف اسکرین پر تصویری پیکر زیادہ اچھے دکھائی دیں گے بمرر سکرین پر توان کا انعکاس اور اچھا ہوتا ہے۔

••

فلمی آلات کی تیاری

کرشن گوپال

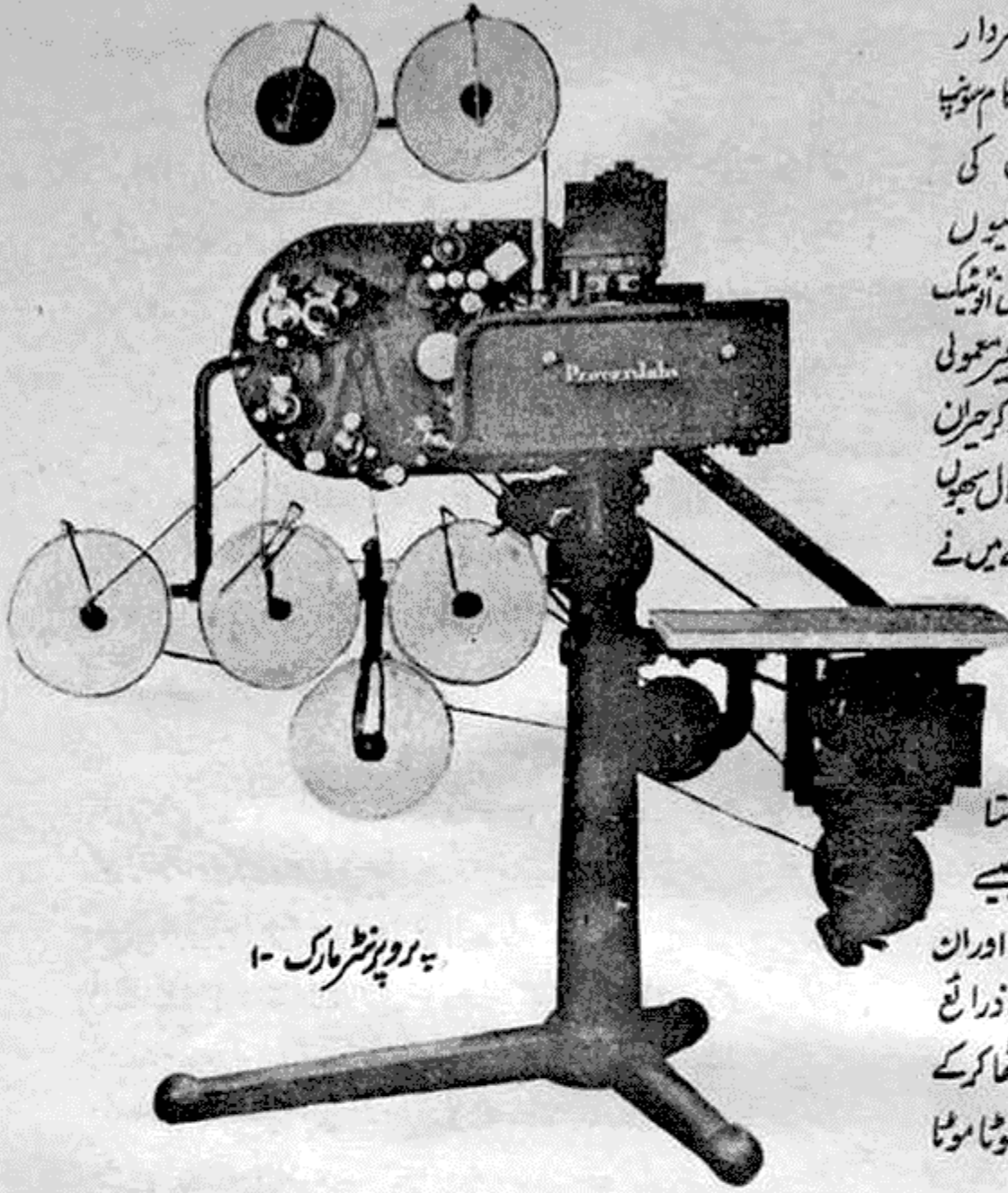
۱۹۲۵ء کا ابتدائی زمانہ تھا یا بعد کا صحیح یاد نہیں آرہا ہے۔ دو کیمرہ مین ہالی وڈ سے ہندوستان آئے تھے تاکہ وسطی ہندوستان کے قبائلی علاقوں میں پائے جانے والے درختوں، جھاڑیوں اور بوٹیوں اور راجستھان کے ریگستان کے علاقے میں پائے جانے والے جانوروں کی تصویر کشی کر سکیں اور وہ بھی ان کے قدرتی رنگوں میں۔ انہیں ایک معاون کی ضرورت تھی اور میں نے اپنے مددگار ۲۰ سالہ دروناچاریہ کو اُن کے ساتھ کر دیا۔ اس وقت وہ ایک اعلا درجے کے کیمرہ مین ہیں۔ ۶ مہینے کے بعد جب وہ واپس آئے تو ہر وقت رنگ کی باتیں کرنے لگے جیسے کہ کالی اور سفید فلموں کا زمانہ ختم ہو گیا۔

میں بھی اس وقت کم عمر تھا لیکن میں نے فیصلہ کیا کہ مجھے اپنے ملک میں رنگین فلموں کو رواج دینے کے لئے کچھ ابتدائی ریسرچ کرنا چاہئے لیکن میرے پاس سرمائے کی کمی تھی اور اس کام کے لئے جتنے وسیع پیمانے پر تحقیق کی ضرورت تھی میں اس کا اہل نہ تھا۔ میری سمجھ میں یہ بات آئی کہ دو رنگوں کا جو تسلیم شدہ طریقہ ہے اسے ہی آسانی کے ساتھ اختیار کیا جا سکتا ہے۔ مجھے کیمسٹری میں خاصا درک حاصل تھا۔ لہٰذا مجھے مناسب فارمولے تیار کرنے میں زیادہ وقت نہیں لگا جس سے کام چلاؤ نتائج حاصل ہو سکتے تھے۔ اب دوسری رکاوٹ یہ تھی کہ وہ مشین تیار کی جائے جو مسلسل فلم اسٹرپ کو پرنٹ اور پروسیس کر سکے۔

کیمسٹری کے علم کے ساتھ ساتھ مجھے میکانکس میں بھی کچھ دخل تھا۔ میں نے ایک عزیز دوست سے قرض لے کر سرمایہ حاصل کیا اور تجربے شروع کئے اور بالآخر میں پہلی ہندوستانی کلر پروسسنگ اور پرنٹنگ مشین تیار کرنے میں کامیاب ہو گیا۔ یہ مشینیں اب ٹوٹ پھوٹ گئی ہیں ورنہ اگر آپ اُن کو دیکھتے تو وہ آپ کو ایسی نظر آتیں جیسے بچے میکانو سیٹ سے مختلف چیزیں بناتے ہیں لیکن اس کے باوجود میری تیار کردہ مشین کام کرتی تھی اور میں اس کے لئے پیٹنٹ حاصل کرنے میں کامیاب ہو گیا۔

تجارتی نقطۂ نظر سے اس مشین کے کام کو تسلی بخش کہا جا سکتا تھا کیونکہ اس سے جو نتائج حاصل ہوتے تھے وہ ان سے قدرے بہتر تھے جو اس وقت کے مروجہ طریقے ہاتھ کے ذریعے انفرادی فریموں کی پینٹنگ کے ذریعے حاصل ہوتے تھے۔ اس وقت جو رنگ آپ دیکھتے ہیں اُن کے مقابلے میں میری ابتدائی کوشش کی حیثیت نہیں رکھتی تھی۔ دوسری جنگ عظیم کے چھڑ جانے کی وجہ سے میں وہ خاص قسم کی فلمیں نہ منگوا سکا جن کی مجھے ضرورت تھی اور میں نے جو طریقہ وضع کیا تھا اور جس کا نام میں نے 'پولی کروم' رکھا تھا وہ اپنی موت مر گیا۔ اتنا ضرور ہوا کہ جو رقم میں نے قرض لی تھی وہ واپس کر سکا۔

اس کوشش میں مجھے اتنا اعتماد حاصل ہو گیا کہ میں ایک ایسی مشین بنا سکتا ہوں جو فلموں کی مسلسل پروسسنگ کر سکتی ہے اور چونکہ رنگین فلمیں دستیاب نہیں تھیں لہٰذا میری توجہ سیاہ و سفید فلموں پر مرکوز ہو گئی۔ اب تک ایک ایسی پروسسنگ مشین درآمد کی گئی ہے۔ جو بڑی تیز رفتار تھی اور ایک گھنٹے میں ۵۰ فٹ فلم پروسیس کر دیتی تھی۔ خام فلم درآمد کرنے والوں کے یورپی ماہرین کی نگرانی میں چند دوسری مشین وضع کی گئی تھیں میں جب ۱۹۳۷ء میں رنجیت کمپنی میں شامل ہوا تو یہ کمپنی ان ماہروں کی خدمات حاصل کرنا چاہتی تھی تاکہ اس

پروور پرنٹر مارک ۱-

لئے پروسسنگ مشین تیار کی جا سکے ۔ میں نے سیٹھ چندو لال جو بعد میں سردار
دولال شاہ کے نام سے مشہور ہوئے، سے گزارش کی ۔ کہ وہ مجھے یہ کام سونپا
اور انہوں نے مشین کی تیاری کا کام میرے حوالے کر دیا۔ اس مشین کی
ری کے دوران میرے ساتھی اکثر مجھ سے مذاقاً کہتے تھے کہ میں کیوں
ٹھ کا روپیہ برباد کر رہا ہوں لیکن جب ۱½ سال کے بعد وہ بالکل آٹومیٹک
ین تیار ہوگئی اور اس کے پہیئے گھومنے لگے۔ اور ۳۰ فٹ فی منٹ کی غیر معمولی
تار سے تیار شدہ فلمیں نکلنے لگیں تو سارا اسٹوڈیو اُمنڈ پڑا اور دیکھ کر حیران
گیا دو ہفتے تک اسٹوڈیو لوگوں کی آماجگاہ بنا رہا اور سیٹھ چندو لال پھولے
بڑے فخر کے ساتھ یہ مشینیں دکھاتے تھے۔ بومبے ٹاکیز چھوڑنے سے پہلے میں نے
کے لئے دو مشین اور بنائیں اور وہاں سے الگ ہو کر اپنا کاروبار
روع کر دیا۔

میری یہ دلی آرزو تھی کہ میں اپنے ملک کو کم از کم ایسی مشین کے
عاملے میں خود کفیل بنا دوں جس کے بارے میں سمجھتا ہوں کہ میں کچھ جانتا
ں اور وہ مشین تھی فلموں کی پرنٹنگ اور پروسسنگ مشین۔ لیکن جیسے
یسے وقت گزرتا گیا، یہ مشینیں بڑی پیچیدہ اور جدید تر بننے لگیں اور ان
ے مقابلے میں مشین بنانا میرے محدود ذرائع سے بالاتر تھا۔ بہرحال مختلف ذرائع
سے سرمایہ (اس وقت تو میا نے گئے بنک موجود نہیں تھے۔) اکٹھا کر کے
ں نے اتنی مشینیں حاصل کر لیں جن کی مدد سے جدید طرز کا ایک چھوٹا موٹا
رخانہ قائم کر لیا۔

اس دوران میں ہندوستان میں بھی رنگین فلمیں بننے لگیں۔ میرے
انے دوست اے۔ جی پٹیل کے پاس گیورٹ فلم کی ایجنسی تھی اور وہ گیوا کلر
یٹو منگواتے تھے جو اس وقت تازہ تازہ آ رہی تھیں۔ یہ نگیٹو تصویریں لینے
ے بعد پروسسنگ کے لئے اینٹ ورپ بھیجی جاتی تھیں۔ ہمارے کسٹم کے
کام کا حال وہی تھا جو اب ہے اور تیار شدہ فلموں کے واپس آنے میں مہینوں
ب جاتے تھے۔ ہمارے خیال میں یہ صورتِ حال بڑی غیر تشفی بخش تھی۔ اس
لئے میں اور اے جی پٹیل یورپ گئے اور کلر پروسسنگ کے بارے میں جتنی
علومات ہم از خود حاصل کر سکتے تھے اور جتنی ہمیں جاننے کے مواقع دیئے گئے
م نے حاصل کیں۔ واپس آکر میں اپنی پہلی کلر مشین بنانے میں لگ گیا۔
تائج توقع سے زیادہ کامیاب نکلے۔ میرا دل خوشی اور فخر سے بھر گیا کیونکہ میں
نے سوچا کہ میں اب رنگین فلموں کو ہندوستان میں عام طور پر رواج دینے میں
امیاب ہو جاؤں گا۔

بعد میں میں اور اے۔ جی۔ پٹیل الگ ہو گئے۔ انہوں نے اپنی لیبارٹری
کھول لی، اور میں مشینیں بنانے لگا پہلے ان کے لئے بنائی اور بعد میں دوسروں
کے لئے کیوں کہ رنگین فلموں کا سیلاب آگیا تھا۔

اس کے بعد سے سوسائٹی آف موشن پکچر اینڈ ٹیلی ویژن انجینیرز کے رسالے
کو اپنا رہنما بنا کر اور سال میں ایک بار اور کبھی کبھی دو بار ملک سے باہر جا کر میں
نے کئی طرح کے فلمی آلات تیار کئے۔ حتیٰ کہ یہ آلات برما اور سیلون جیسے پڑوسی
ملکوں میں برآمد کئے جانے لگے۔ ملک کے اندر ایسی مشینوں کی بڑی مانگ ہے اور
اس کے ساتھ ساتھ دوسرے ملکوں کو برآمد کرنے کی بھی بڑی گنجائش ہے۔ اس خیال
سے میں نے یہ فیصلہ کیا کہ غیر ممالک میں ایسی جو جدید تر مشینیں نکلی ہیں ویسی ہی ہم بھی
بنانے کی کوشش کریں۔ ہم نے ایسی مشینیں بنانے کی کوششیں شروع کیں جس
میں وہ تمام خوبیاں موجود ہوں۔ جو درآمد ہونے والی مقبول ترین مشینوں میں ہیں۔
اور اس کے ساتھ یہ سادہ اور مضبوط بھی ہو تاکہ ہمارے نیم خواندہ آپریٹروں کو اس

کے چلانے میں وقت نہ ہو۔ یہ کوئی آسان کام نہ تھا لیکن میں نے پوری تندہی اور لگن کے ساتھ اس مہم کو سر کرنے کا فیصلہ کر لیا۔

اسی زمانے میں مجھے ایم۔ آندرے دیبرے کا دعوت نامہ ملا کہ میں فرانس آکر اُن سے ملوں اور ہندوستان میں اُن کے نمائندے کی حیثیت سے کام کرنے کے امکانات پر بات چیت کروں میں نے اُن کی دعوت قبول کر لی لیکن انہوں نے ایک شرط یہ لگائی کہ میں اپنے پرنٹر کے بارے میں مزید چھان بین بند کر دوں اس وقت ہم لوگ جنوبی ہندوستان میں ایک بڑا پروسسنگ پلانٹ نصب کرنے میں مصروف تھے۔ اور بہت کم آدمی ایسے رہ گئے تھے جو پرنٹنگ مشین کی ریسرچ کے کام میں لگے رہ سکتے تھے لہذا تھوڑی سی ہچکچاہٹ کے بعد میں نے یہ شرط منظور کر لی لیکن اب جب غور کرتا ہوں تو احساس ہوتا ہے کہ اس کی وجہ سے ہماری پرنٹنگ مشین پانچ سال پیچھے ہو گئی۔

اس بیچ میں ہم نے کئی چھوٹے موٹے آلات وضع کئے۔ جس میں سے ایک ہائی پو سولیوشن (Hyposolution) میں سے سلور نکالنا تھا۔

مجھے یہ اعتراف کرنے میں کوئی ہچکچاہٹ نہیں ہے کہ میرا طریقہ میری کوئی اختراع نہیں تھی بلکہ صرف یہ تھا کہ میں نے اسے اپنے ڈھنگ سے پیش کیا تھا۔ بہر حال اس کے لئے مجھے ایجادات کو ترقی دینے والے بورڈ کی طرف سے ایک ہزار روپے کا انعام ملا اور سرٹیفکٹ بھی جو اس سے کہیں زیادہ قیمتی ہے۔

ہمارا پہلا پرنٹر جو ہم نے Pro Printer Mark I کی حیثیت سے ساخت کیا تھا۔ وہ تقریباً چار برس میں مکمل ہو گیا تھا لیکن یہ صرف سفید اور کالی تصویروں کے لئے تھے۔ بدقسمتی سے یہ پرنٹر اس وقت تیار ہوا جب سفید اور کالی فلمیں بننے کا رواج کم سے کم ہو چلا تھا۔ لہذا ہم نے جلد جلد کام کر کے Mark II تیار کیا جو رنگین پرنٹر ہے اور Substractive Method سے کام کرتا ہے۔ یہ طریقہ ہندوستان میں عام ہے۔

ہم نے یہ کبھی دعویٰ نہیں کیا کہ ہمارا پرنٹر Debroie Medipo یا Bell Hodoll کے جدید پرنٹروں سے مقابلہ کر سکتا ہے۔ اول الذکر کی قیمت ہمارے پرنٹر سے تین گنا اور آخر الذکر کی آٹھ گنا زیادہ ہے۔ نہایت انکساری کے ساتھ صرف ہم یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ہماری مشین سے ایسی تیار شدہ فلمیں نکلتی ہیں جو رنگ کی شوخی اور آواز کے لحاظ سے ایسی ضرور ہیں جنہیں ہندوستانی عوام بخوشی دیکھیں گے۔

لیکن ہندوستانی ذہنیت اور باہر کی ہر چیز کو پسند کرنے کی خصلت کی وجہ سے مارک ۲ کی فروخت کے سلسلے میں ہمیں خاصی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑ رہا اور ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ ہماری آٹھ سال کی محنت رائیگاں تو نہیں ہوئی۔

۱۹۷۰ء کے موسم خزاں میں یورپ گیا۔ یہاں میں نے دیکھا تو کلر پرنٹنگ کے طریقے میں تبدیلی آگئی ہے اور Additive طریقہ رائج ہے میں نے سوچا کہ مستقبل کی ضرورتوں کے پیش نظر ہندوستان میں بھی ایسی مشین بنائی جائیں۔ جو جدید طریقوں کے مطابق ہوں۔

ہندوستان واپس آکر میں نے تجربے شروع کر دیئے اور کئی صبر آزما مراحل سے گزرنے کے بعد جب گوہر مقصود حاصل ہوا تو معلوم ہوا کہ اس مسئلے کا حل تو بڑا آسان تھا آخر کار مارک ۳ وجود میں آیا میرا خیال ہے کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ہمارا پرنٹر جس کی قیمت بہت کم ہے اور رنگین فلموں کی بڑھتی ہوئی مانگ کے پیش نظر ملک میں مقبول ہو گا ـــــ بمبئی کے مضافات میں ایک چھوٹے سے شیڈ میں ہمارے تجربے جاری ہیں۔ ہم پوری سنجیدگی اور خلوص کے ساتھ فلمی صنعت کی خدمت میں لگے ہوئے ہیں اور ہماری دلی خواہش ہے کہ ہمارا ملک فلمی آلات کے معاملوں میں جلد سے جلد خود کفیل ہو جائے ـــــ ہم چاہتے ہیں کہ حکومت ہند اور خصوصیت کے ساتھ وزارت اطلاعات و نشریات ہمارے کام کی طرف زیادہ توجہ دے اور ہمیں وقت ضرورت ضروری امداد بہم پہونچائے اس سلسلے میں ہمیں جو تلخ تجربے ہیں وہ ایک الگ قصہ ہیں جن کی تفصیل کا یہ موقع نہیں۔

پرو پرنٹر مارک ۳

حمید الدین محمود

(فلمی صحافی)

فلم سازی دوسرے فنون سے بالکل الگ چیز ہے اسی لئے اسے صنعت کہا
تا ہے اس میں اتنی ہی پیچیدگیاں اور مراحل ہیں جتنی کہ کسی
ی صنعت مثلاً شیشہ سازی یا لوہا سازی میں ہوتی ہیں۔
دازہ لگایا گیا ہے کہ ایک اوسط درجے فلم کی تیاری میں
۳۰ صنعتیں، حرفتیں اور پیشے کار فرما ہوتے ہیں۔ ڈرائنگ
ر نجاری سے لے کر تحریر اور عکاسی تک تقریباً ہر وہ
ر جو فن تعمیر میں استعمال ہوتی ہے، فلم کی تیاری میں بھی
ستعمال ہوتی ہے۔ ڈاکومینٹری اور تجرباتی فلمیں۔ جو کہ
ام طور سے محدود ذرائع سے بنائی جاتی ہیں۔ وہ اس اصول سے ایک محدود حد
ک آزاد ہیں لیکن فلم کی شوٹنگ سے لے کر پروجیکشن تک وہ بھی انہی مرحلوں
ے گزرتی ہیں جن سے کہ کہانی والی فیچر فلم گزرتی ہے اسی لئے ہم اپنے موضوع پر
ور کرتے ہوئے یہ فرض کر لیں کہ ایک فلمی ادارے میں فلم کی تیاری کا اہتمام
ہو رہا ہے اور اُس کے بعد دیکھیں کہ فلم بنانے کا خیال یا تصور کن منازل سے
ر کر حاضرین کے سامنے فلم کے رُوپ میں آتا ہے۔

جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ فیچر فلم ایک کہانی پر مبنی ہوتی ہے جو کہ کسی کہانی
یس کی کاوش کا نتیجہ ہوتی ہے بعض دفعہ فلم کسی کہانی پر نہیں بلکہ کسی ایک خیال
(IDEA) پر مبنی ہوتی ہے جس کو بعد میں کسی کہانی کی شکل میں ڈیولپ کر کے
یش کیا جاتا ہے۔ ایسا زیادہ تر ہالی ووڈ میں ہوتا ہے جہاں پر یہ خیال

پروڈیوسر فراہم کرتا ہے اور کمپنی کا کہانی والا صیغہ اُسے ڈیولپ کرتا ہے ہمارے
ہاں کہانی کئی ذرائع سے حاصل کی جاتی ہے کوئی افسانہ یا ناول نگار
یا کوئی اور شخص جس نے کوئی کہانی لکھی ہو اُس کو لے کر پروڈیوسر کے
پاس جاتا ہے۔ اور پروڈیوسر یا اس کا کوئی نمائندہ اُسے سُن کر قبول
یا رد کر دیتا ہے۔ بعض دفعہ پروڈیوسر چھپی ہوئی کہانیوں یا ناولوں
یا اسٹیج پر کامیاب شدہ ڈراموں کو فلمانے کے حقوق حاصل کرتے
ہیں۔ ہندوستان میں دو اور طرح سے فلم کی کہانی حاصل کی جاتی ہے۔
اس میں سے پہلی صورت جائز ہے اور دوسری ناجائز۔ جائز صورت
یہ ہے کہ بھارت کی کسی علاقائی زبان میں کوئی ایک کامیاب فلم بن جاتی ہے تو
اُسے دوسری زبانوں میں فلم بنانے والے حاصل کر لیتے ہیں۔ اس کی مثالیں ہیں
بمل رائے کا "اُدیر پاتھے" جسے انہوں نے بعد میں "ہمراہی" کے نام سے ہندی میں
بنایا یا "اُتر پھالگنی" جسے بعد میں "ممتا" کے نام سے ہندی فلم کا رُوپ دیا گیا —
دلیپ کمار کی فلم "آدمی"، "رام اور شیام" "پیغام"، "آزاد" اور "گوپی"
پہلے جنوبی ہند کی ایک سے زیادہ زبانوں میں بن چکی تھیں۔ دلیپ کمار کی اپنی
فلم "گنگا جمنا" اب تیلگو اور تامل میں بن رہی ہے۔ دوسری صورت جسے میں
نے ناجائز کہا ہے وہ ہے چوری کی بھارتی فلم ساز صرف موسیقی یا دُھنیں ہی
نہیں چراتے بلکہ کہانیاں بھی چرا لیتے ہیں۔ وہ یا اُن کے نمائندے کوئی غیر ملکی فلم
دیکھ کر آتے ہیں اور اس کے بعد اس کی نقل اُتار لیتے ہیں۔ کبھی کبھار ایسا بھی ہوا

ہے کہ ایک فلم زیرِ تکمیل ہے اور اس کی کہانی چرا کر دوسرے فلمساز نے فلم بنا ڈالی۔ بہرحال چلئے اس مرحلے پر جب کہ کوئی کہانی یا اس کے خط وخال پروڈیوسر کے سامنے آگئے، اس کہانی پر آپس میں تبادلۂ خیال ہوتا ہے۔ جس میں ہندوستانی سینما کے موجودہ پس منظر میں ہر ایسی بات کو اہمیت دی جاتی ہے جس کا تعلق فلم کی کامیابی سے ہے اور سب سے کم توجہ خود کہانی کی، یعنی خوبی پر دی جاتی ہے۔ سب سے پہلا خیال یہ ہوتا ہے کہ آیا ایسی کہانی کسی ڈسٹری بیوٹر کے لئے قابلِ قبول ہوگی، اور دوسرے یہ کہ اس میں کن فلمسٹاروں کو لینا ہوگا، تیسرے یہ کہ آیا ایسی کہانی پبلک پسند کرے گی؟ وغیرہ وغیرہ۔ ایک اور خیال یہ ہوتا ہے کہ آیا اس کہانی میں قوالی کیبرے، دھینگا مشتی جنگل میں ہیرو ہیروئن کی ملاقات اور کم سے کم ایک قتل اور عدالت کے ایک سین کی گنجائش ہے یا نہیں۔ فرض کرلیجئے کہ یہ بھی مرحلہ طے ہوگیا اور سب آخر یہ فیصلہ ہوگیا کہ یہ کہانی فلمائی جانی چاہئے تب فلم سازی کا اصل کام شروع ہوتا ہے اس کو موٹے طور سے دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ کاغذی تیاری اور شوٹنگ (جس میں فلم کے پرنٹ نکلنے تک کے سارے کام شامل کرلیں گے) پہلی بات یہ ہوتی ہے کہ اس کہانی کا ٹائٹل یعنی فلم کا نام کیا ہونا چاہئے۔ پہلے طریقہ یہ تھا کہ کہانی کے مرکزی خیال کو ایک یا ایک سے زیادہ الفاظ میں بیان کیا جائے جیسے "قسمت" یا "انوکھی ادا" اب طریقہ کچھ اور ہے فلم کے عنوان کو زیادہ سے زیادہ ادبی بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ مثلاً "بدھا مل گیا"، "بجلی چمکے جمنا پار" یا "دل دیکے دیکھو" جب کوئی ہندی فلم ساز کوئی عنوان نہیں پاتا تو وہ اپنے ملازم کو پانچ روپے دے کر بازار بھیجتا ہے اور فلم کی تاریخ سے متعلق کوئی کتاب منگواتا ہے اس طرح اس میں ہزاروں نام مل جاتے ہیں ان میں سے کوئی ایک نام چرا لیا جاتا ہے اور فلم اناؤنس کردی جاتی ہے۔ ہاں ایک اور بات یہ ہے کہ ٹائٹل چرانے سے پہلے جیوتشی سے معلوم کیا جاتا ہے کہ فلم کا ٹائٹل "الف" سے شروع ہو یا "ب" سے یا "ج" سے بعض صورتوں میں یہ بھی دیکھا جاتا ہے کہ اس کے ہونے والے ہیرو یا ہیروئن کے پہلے حروف سے ستارے چمکیں گے یا نہیں۔ بہرحال فلم اناؤنس ہوگئی۔

اب کاسٹ کا مرحلہ درپیش ہے۔ ہیلن تو اس میں ہونی چاہئے ہیلن نہ ملے تو پدما یا جے شری ٹی لے کر کوئی کیبرے پیش کیا جاسکے۔ ویلن بھی ہونا چاہئے۔ لہٰذا پران بھی موجود ہو۔ ایک دُکھی آدمی ہونا چاہئے۔ لیجئے نذیر حسین آپہنچے چڑیل ساس ہونا چاہئے سو للتا پوار کو لے لو کچھ ہنسی مذاق چاہئے ہاں دھومل کو شامل کرلیجئے۔ اب LEAD کے رول رہ گئے سیٹھ جی کہتے ہیں کہ راجیش کھنہ کو لو۔ دوسرے سیٹھ جی چاہتے ہیں کہ راکھی اس میں ہونی چاہئے تیسرے سیٹھ جی سنجیو کمار پر بضد ہیں بہرحال چلئے آخر میں کسی نہ کسی سے معاملہ طے ہوجاتا ہے جیسے ہی یہ طے پایا چاروں طرف چیچوں کو روانہ کیا جاتا ہے اور طرح طرح کے طریقوں سے بلکہ ہتھ کنڈوں سے فلمی پبلسٹی شروع ہوجاتی ہے ہیرو اور ہیروئن کے ستاروں کی مدد سے اور فلم کے ٹائٹل کے پہلے حرف کی مدد سے یہ اطمینان کرلیا گیا کہ فلم کی کامیابی کی ستاروں نے ضمانت دے دی ہے تب جیوتشی جی کی مدد سے مناسب وقت نکال لیا جاتا ہے اور فلم کی مہورت سرانجام دی جاتی ہے۔ اس موقع پر چمکتے دمکتے سوٹ میں ملبوس متعلقہ اور غیرمتعلقہ فلمی ہستیاں فوٹو میں آنے اور اخبار میں چھپنے کے لئے اکٹھا ہوجاتی ہیں۔ بے دریغ خاطر تواضع کی جاتی ہے ہیرو اور ہیروئن کے گن گائے جاتے ہیں۔ سیٹھ جی بھی خوش خوش ادھر سے اُدھر ٹہلتے پھرتے ہیں۔ فلمی ستاروں کی قربت کے متمنی جرنلسٹ بھی پہونچ جاتے ہیں۔ اور ضرورت سے زیادہ توجہ پاتے ہیں۔ تین چار پرانے چہرے بھی ضرورت سے زیادہ غازہ مل کر پہنچ جاتے ہیں کبھی کبھی یار لگے چلتے ہیں۔ جیوتشی کے بتائے ہوئے لمحے پر خموشی چھا جاتی ہے اور Clepporboy بن کر کوئی ممتاز فلمی ہستی ہیرو اور ہیروئن کے پہلے شاٹ کا انتظام کرتی ہے۔ ایک اور ممتاز فلمی ہستی کیمرے کو چالو کرتی ہے چند سیکنڈ کے بعد ڈائرکٹر "کٹ" کہہ دیتا ہے۔ مبارکبادیوں کا شور بچ جاتا ہے۔ اور اس کے بعد پھر مہینوں تک موت جیسی خاموشی چھا جاتی ہے صرف سیٹھ جی اور پروڈیوسر چلاتے رہتے ہیں۔ کبھی ہیرو نہیں ملتا اور کبھی ہیروئن نہیں ملتی۔ ہیرو اور ہیروئن کے مل جانے کی شبھ گھڑی کو بمبئی کے فلم ساز Date دینا کہتے ہیں۔ جس شور شرابے سے مہورت ہوئی تھی اور اخباروں میں اشتہار چھپے تھے وہ اب عرصہ دراز کے لئے خموشی میں بدل جاتی ہے موقع یہ موقع شبھ گھڑی آنے پر پروڈیوسر ڈائرکٹر ہیرو اور ہیروئن اور چند ایکسٹرا کو لے کر قریب ترین یا دور ترین (مالی استطاعت کے مطابق) جنگل کو فرار ہوجاتے ہیں۔ وہاں ہیرو پہاڑوں کی طرف دیکھ کر دہاڑیں مارتا ہے "چھپی ہے کہاں" اور ہیروئن ہیرو کے بغل میں جھاڑ کے پیچھے سے اچانک گانا شروع کردیتی ہے ہوتی دیکھ کر ہیرو گھاس پر ...... لوٹ پوٹ شروع کردیتا ہے۔ ساتھ ہی چیختا چلاتا جاتا ہے ہیروئن اس دوران میں جھاڑ کی پیڑ سے لپٹی رہتی ہے ...... پھر ایک جنگل سے دوسرا جنگل بدلتا ہے ہیرو ہیروئن کے کپڑے بدلتے چلے جاتے ہیں اور پلک جھپکتے ہیرو اور ہیروئن جنوبی ہند کے سبزہ زار سے کشمیر کے سبزہ زار تک چلے جاتے ہیں۔ آئنسٹائن کی روح خوش ہوجاتی ہے کہ وقت کی اضافیت کے بارے میں اس کے نظریے کا وہ خود تو کوئی ثبوت نہ پیش کرسکا لیکن ہندوستانی فلم ساز نے ثابت

دکھایا کہ وقت اضافی ہے اور نہ صرف ایک آدمی بلکہ ہیرو، ہیروئن اور اس کے ۲۵ سے زیادہ ساتھی ایکسٹرا لڑکیاں پلک جھپکتے میسور کے برنداون سے کشمیر کے بالیمار میں پہونچ جاتی ہیں۔ اتنی دوڑ دھوپ کے بعد نازک مزاج ہیرو جو طاقتور ہیروئن کو ہرا دیتا ہے اور نازک اندام ہیروئن جو بعد میں سخت جان للتا پوار کی مصیبتیں جھیلتی ہے ایرکنڈیشنڈ کمروں میں واپس ہو جاتے ہیں۔ ایک ہفتے کے بعد ملک کے فلمی اخباروں میں ایک ایک صفحہ بھر تصویریں چھپتی ہیں اور سوجھ بوجھ رکھنے والوں کو وارننگ دیتی ہیں کہ اس فلم کو دیکھنے کا انجام کیا ہوگا۔ بہرحال اس طرح فلم آگے بڑھتی ہے بعض دفعہ بڑھتے بڑھتے گر جاتی ہے اور پھر اٹھنے نہیں پاتی سیٹھ جی ہاتھ ملاتے رہ جاتے ہیں، ہیرو اور ہیروئن اس دوران میں کسی اور سیٹھ جی کے خرچے پر کسی اور جنگل میں دھاڑیں مارنے کے لئے چل پڑتے ہیں اور پروڈیوسر ڈائرکٹر کسی اور سیٹھ جی کی تلاش میں بمبئی کی بارش زدہ سڑکوں پر ایک طرف سے دوسری طرف کو پھسلتے چلے جاتے ہیں۔

تاہم اور ملکوں میں فلم سازی زیادہ سمجھ دار، باقاعدہ اور سنجیدہ طور پر کی جاتی ہے۔ کہانی کے انتخاب کے بعد دو سمتوں میں کام بیک وقت شروع کر دیا جاتا ہے۔ ایک ہوتی ہے فلم کی شوٹنگ اسکرپٹ کی تیاری جس میں ہر ایک منظر اور . . . . ہر حرکت کی مکالموں سمیت ترتیب کی جاتی ہے۔ دوسری سمت میں اس کی موازنہ بندی کی جاتی ہے Costume کی تیاری (Sets) کی تیاری، پروڈکشن کے نظام اوقات کی ترتیب، موسیقی کی ذمہ داریاں سونپ دی جاتی ہیں۔ غرض کہ فلم کے شروع ہونے سے پہلے پروڈیوسر کو پوری طرح معلوم رہتا ہے کہ فلم پر کتنی لاگت ہوگی۔ کتنے دن آؤٹ ڈور کام ہوگا . . . . اسٹوڈیو میں کلور پر شوٹنگ کتنے دن ہوگی۔ پروسسنگ میں کتنی دیر لگے گی اور اس کے بعد پرنٹ کب تیار ہو جائیں گے۔ اس کے بعد وہ فلم کی ریلیز اور پبلسٹی سے متعلقہ امور پر غور کرنے لگ جاتا ہے۔

چلئے دیسی فلم کی طرف لوٹ آئیں۔ فرض کر لیجئے کہ پروڈیوسر نے تمام متعلقہ ذمہ داریوں کا اہتمام کر دیا ہے۔ بے وسائل پروڈیوسروں کو ہر ڈیپارٹمنٹ کے لئے آدمی چننا ہوتا ہے۔ بعض دفعہ گروپ بازی مدد دیتی ہے اور تین چار صیغوں کے آدمی اکٹھا مل جاتے ہیں لیکن جنوبی ہند کے فلم ساز یا بمبئی میں شانتا رام یا راج کپور کے ہاں یونٹ مکمل ہوتی ہے۔ بہرحال جو بھی ہو حسب ذیل صیغوں کو مصروف ہو جانا پڑتا ہے۔ عکاسی (Camemra Man) صدا بندی (Sound Recordist) لباس (Constume Designer) سیٹیں (Art Director) ترتیب Editor ناچ (Choreographer) اسسٹنٹ ڈائرکٹر Stunt Director تاثرات (Optical Effect) گیت (Lyricist) گانے و پس منظر کی موسیقی (Music Director) منظر نامہ (Script-Writer Extra Supplier) وغیرہ وغیرہ۔ ہندوستانی فلموں کو دو ایک باتوں کا فائدہ حاصل ہے۔ چونکہ اکثر موسیقی چرائی ہوئی ہوتی ہے۔ اور گانوں کی دھنیں بھی اس لئے شاعر کو بلا کر سنائی جاتی ہیں اس کے مطابق بول لکھوا لئے جاتے ہیں۔ چونکہ پروڈیوسر اور ڈائرکٹر حقیقت پسند لوگ ہوتے ہیں اس لئے پہلے ہی سے کوئی منظر نامہ تیار نہیں رکھتے بلکہ اسٹوڈیو پر بر موقع جدت کی جاتی ہے ان میں ہیرو ہیروئن بعض دفعہ ان کے دادا دادی کا ادرنانی تک بھی دخل دیتے ہیں۔ چرائی ہوئی دھنوں کو ہندی بول کا سہارا دے کر ریکارڈ تیار کر لئے جاتے ہیں اور اکثر فلم کی ریلیز سے پہلے ہی بازار میں آ جاتے ہیں۔ (Costumes) اور (Sets) کے لئے بھی یہ فلم ساز بہت ہی دانشمندی سے کام لیتے ہیں یعنی یہ کہ کہانی کی نوعیت کے لحاظ سے سیٹ بنانے کی بجائے جلد از جلد کوئی سیٹ کھڑا کر دیتے ہیں بمبئی میں مشرق وسطیٰ، ہانگ کانگ، پیرس وغیرہ پیش کر دیتے ہیں۔ کہانی کا کردار کسی بھی علاقے سے آیا ہوا سے کشمیری کرتا اور ڈنر جیکٹ پہنا دیتے ہیں۔ مقصد کہانی کے پس منظر کو پیش کرنا نہیں ہوتا بلکہ ہیروئن کے پیش منظر کو دکھانا ہوتا ہے لیکن ہالی وڈ میں ایسا نہیں ہوتا۔ سیٹ بنانے سے پہلے چار آدمی اکٹھا ہوتے ہیں۔

میک اپ

ڈائرکٹر، رائٹر، کیمرہ مین اور آرٹ ڈائرکٹر۔ اور اس بات پر غور کرتے ہیں کہ کسی مخصوص سین کے لحاظ سے سیٹ کے کس حصے کی کیسی (Lighting) کرنی ہے کہ اس موڈ کو پیش کیا جاسکے۔ اور آیا یہ سیٹ کہانی کے سماجی پس منظر کا نمائندہ ہوگا۔ ایک (Movement Chart) بنایا جاتا ہے جس میں سب اہم کرداروں اور ان کے مطابق کیمرے کی Movement کے ذریعے کیا اعلیٰ سینمائی تاثرات حاصل کئے جاسکتے ہیں۔ اور سیٹ کے کون سے فیچرز کہانی کی Continuity کا حصہ ہیں۔ اس سیٹ کی Accoustics کیا ہے اور (رنگین فلم کی صورت میں) اس کی تیاری میں کن رنگوں کو ممتاز کرنا چاہئے۔ مثال کے طور پر Lust For Life میں پیلے اور کالے رنگ کے تصادم کو استعمال کیا گیا۔ روسی فلم Shadows Of Our Forgotten Ancesstors میں سرخ رنگ کا بڑا خاص استعمال کیا گیا اور فلم کے ایک حصے کو جس میں ہیرو کی زندگی کے بارے میں لوگوں کی بنائی ہوئی کہانیوں کو پیش کیا گیا ہے (Monochrome) میں فلمایا گیا۔ ہمارے ہاں رنگین فلمیں کہانی کی مناسبت کے لحاظ سے نہیں بنتی ہیں بلکہ یہ کریڈٹ حاصل کرنے کے لئے کہ ہم نے کلر فلم بنائی۔

بہرحال منظرنامے کی طرف لوٹ آئیے۔ منظرنامہ بشکل پہلے ہی سے لکھے ہوئے مکالموں کی شکل میں ہوتا ہے۔ اس میں کیمرے کی حرکت کی تفصیل، سین کی (Tonality) یا (Composition) کی تفصیل نہیں ہوتی — سیٹ ہی پر ڈائرکٹر فیصلہ کرتا ہے کہ فریم میں ہیرو ہیروئن کو اکٹھا پیش کرے یا الگ الگ، کیمرے کو (Truck) کرے یا سین کو Cut کرے بعض دفعہ ایکٹر اور ڈائرکٹر کیمرہ مین کو بتانے لگتے ہیں کہ ایسا نہیں ایسا کیا جائے

بہرحال جب فلم کی شوٹنگ شروع ہوتی ہے تو دو فلمیں بیک وقت چلتی ہیں ایک پکچر اور دوسری ساؤنڈ۔ پکچر فلم Image کو ریکارڈ کرتی ہے اور ساؤنڈ فلم آواز کو۔ چونکہ آواز کی رفتار بہت تیز ہوتی ہے اس لئے فلم سے پہلے ہی ساؤنڈ شروع ہوجاتی ہے تاکہ آواز اور پکچر کا Synchronization حاصل کیا جاسکے۔ شوٹ کئے ہوئے ہر شاٹ کو دوسرے سے الگ رکھنے کے لئے کلیپر استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ ایک کالی تختی ہوتی ہے جس پر شاٹ نمبر اور سین اور اس کی تفصیل کہ آیا دن ہے یا رات درج رہتے ہیں۔ اس تختی کے اوپر ایک لمبی لکڑی ہوتی ہے جس کو تختی پر زور سے مارتے ہیں اور شاٹ کا نمبر آواز بلند ادا کرتے ہیں۔ ان دونوں حرکتوں کا مقصد حدبندی ہوتا ہے۔ با آواز بلند بولنے کا مقصد ساؤنڈ فلم پر حدبندی کرنا ہوتا ہے۔ یہ دونوں ایڈیٹنگ میں سہولت کے لئے کئے جاتے ہیں۔ ہالی ووڈ میں (Continuity Girl) ہوتی ہے جو ہر منظر کی خصوصیات جن میں ہیرو ہیروئن کے کپڑوں کی تفصیل بھی ہوتی ہے نوٹ کرتی ہے تاکہ (Continuity) میں خلل نہ ہو لیکن ہندوستان میں ہیرو تالاب میں کودتا ہے اور دوسرے منظر میں سمندر سے نکلتا ہے۔ کالے کپڑوں میں ٹیکسی میں بیٹھتا ہے اور سفید سوٹ میں ٹیکسی سے نکلتا ہے۔ یہ شاید اس لئے کہ بمبئی کے فلمسازوں کو کالے کو اجلا کرنے میں مہارت حاصل ہے۔ جب ۲۷ فلموں میں بیک وقت مصروف ہیروئن اور ۱۶ فلموں میں بیک وقت کام کرنے والا ہیرو کسی سیٹ پر آٹھ گھنٹے کام کرلیتا ہے تو پروڈیوسر ڈائرکٹر (Pack Up) کہہ کر دن کا کام ختم کرتے ہیں اور دوسرے دن ایڈیٹر بتاتا ہے کہ یہ سارا کام صرف تین منٹ کی فلم حاصل کرسکا۔

روزانہ کے کام کو لیبارٹری بھیجا جاتا ہے۔ جہاں اس کی پروسسنگ کرکے پرنٹ حاصل کیا جاتا ہے جن کو "Rushes یا Dailies) کہا جاتا ہے جسے دوسرے دن ڈائرکٹر وغیرہ دیکھتے ہیں اور ضرورت پڑنے پر Retake یعنی دوبارہ شوٹ کرتے ہیں۔ لیکن اس سے پہلے یہ جان لینا چاہئے کہ ہر شاٹ کو کئی مرتبہ لیا جاتا ہے۔ پروسسنگ کے بعد ان میں سے سب سے اچھی کا پرنٹ نکالا جاتا ہے جسے "G" یعنی (Good"

ریکارڈنگ

کہتے ہیں اور دوسروں کو "NG" یعنی "N. G. Not Good" اور "NG" شاٹ کا تناسب بالعموم ۱ : ۷ ہوتا ہے یہ بھی غنیمت ہے۔

اسی طرح کام آگے بڑھتا ہے اور Dailies یا Rushes فلم کے پہلے Rough Cut کی شکل حاصل کر لیتے ہیں۔ اس وقت بھی پکچر اور ساؤنڈ الگ الگ ہوتے ہیں جب کہ پکچر ٹریک کو تھوڑی سی اور ایڈیٹنگ کے ذریعے آخری شکل دی جا سکتی ہے۔ ساؤنڈ ٹریک کو تیار کرنے میں زیادہ وقت لگتا ہے۔ ساؤنڈ کے تین ٹریک ہوتے ہیں۔ ایک ڈائیلاگ یعنی مکالموں کا، دوسرا میوزک یعنی موسیقی کا اور تیسرا Effects یعنی تاثرات کا Re-Recording کے مرحلے پر ساؤنڈ کی ان تینوں فلموں کو ایک ہی ٹریک پر منتقل کیا جاتا ہے جو فائنل ساؤنڈ ٹریک ہوتا ہے۔ اب فائنل پکچر نگیٹو اور ساؤنڈ نگیٹو کو ملا کر Married Prints حاصل کی جاتی ہے جس میں پکچر، مکالمے، موسیقی اور تاثراتی آوازیں سب ساتھ رہتی ہیں۔ اس سے ماسٹر پرنٹ نکالا جاتا ہے جس کے بعد بیسیوں ڈسٹری بیوشن پرنٹ نکالے جاتے ہیں۔

اس مرحلے پر یہ بتا دینا درست ہوگا کہ ماسٹر پرنٹ نکالنے سے پہلے ہی سارے Optical Effects لیبارٹری ہی میں تیار کر لئے جاتے ہیں جیسے ایک سین کا دوسرے سین میں مل جانا یا تحلیل یعنی (Dissolve) یا Mix کہا جاتا ہے۔ اس کو حاصل کرنے کے لئے پہلے کیمرے ہی کو کام میں لایا جاتا تھا لیکن اب یہ کام لیبارٹری میں ہوتا ہے۔ ایک سین کو ختم کر کے دوسرے کو شروع کرنے کا ایک اور طریقہ ہے۔ فیڈ آوٹ، اس کے لئے کیمرے کے سوراخ کو باریک کرتے جاتے ہیں اور دوسرے سین کے لئے آہستہ آہستہ بڑھاتے جاتے ہیں۔ پڑھنے والے شاید یہ سوچیں کہ آواز کیسے ریکارڈ ہوتی ہے۔ تو اس کا یہ طریقہ ہے کہ مائیکروفون ایک متحرک بوم (دھاتی سلاخ) پر لگا ہوتا ہے جو کیمرے کے احاطے سے باہر نکلی ہوتی ہے تو آواز اس کے ذریعے ساؤنڈ کیمرے میں جاتی ہے جہاں پر ساؤنڈ فلم ۲۴ فٹ فی ثانیہ کی رفتار سے چلتا ہے۔

اسی سلسلے میں دو ایک باتیں اور جان لیں۔ اور وہ یہ کہ حقیقت میں فلم ایک ایک تصویر سے مل کر بنتی ہے۔ ہر ایک تصویر کو فریم کیا جاتا ہے ایک فریم اور دوسری کے درمیان فریم کے سائز کا ½ حصہ خالی رہتا ہے گویا جو فلم ہم دیکھتے ہیں اس کی پوری لمبائی کا ½ حصہ تاریکی کے سوا اور کچھ نہیں لیکن اس میں فلم کی اصلیت چھپی ہوئی ہے اور وہ یہ کہ انسان کا دماغ آنکھ سے دیکھی ہوئی چیز کا عکس محفوظ رکھتا ہے جسے سائنسی اصطلاح میں بصارت کا قرار یعنی (Persistence Of Vision) کہا جاتا ہے۔ جب تمام فریم ایک کے بعد دیگرے آنکھوں کے سامنے آتی ہیں تو ہمیں ایسے معلوم ہوتا ہے کہ ان میں نظر آنے والے کردار حرکت کر رہے ہیں جب کہ درحقیقت ہر فریم ایسی ہی ساکت ہے جیسے آپ کے گھروں میں لٹکی ہوئی تصویریں۔ اگر انسانی آنکھ اور دماغ میں یہ خصوصیت نہیں رہتی تو پھر متحرک فلم (Motion Picture) ممکن نہیں ہو سکتی۔

دوسری اہم بات فلموں کے تعلق سے یہ ہے کہ فلم جو سیلولائیڈ کی لمبی پٹی ہوتی ہے کہیں سے کاٹ کر کہیں بھی جوڑی جا سکتی ہے۔ اس کو جوڑنے کے لئے جو کیمیائی چیز استعمال کرتے ہیں اسے "سیمنٹ" کہا جاتا ہے جوڑنے کے اس عمل کو ایڈیٹنگ کہتے ہیں۔ مذکورہ بالا خصوصیت کے ساتھ ساتھ ایڈیٹنگ بھی ایک ایسی چیز ہے جو فلم کو دوسرے تمام فنون سے بالکل الگ کر دیتی ہے بلکہ فلم کی دوسرے تمام فنون پر فوقیت کا راز اس کی ایڈیٹنگ میں ہی ہے۔ فرض کیجئے کہ آپ نے ایک شاٹ میں کسی آدمی کو گدھے پر بیٹھا ہوا دکھایا۔ یہ کمہار بھی ہو سکتا ہے، دھوبی بھی ہو سکتا ہے، کوئی اور آدمی بھی ہو سکتا ہے۔ جو گدھے کی سواری مذاق کے لئے نہیں بلکہ پوری سنجیدگی کے ساتھ اپنے کسی کام کے لئے کر رہا ہے۔ اس کے بعد آپ نے کسی لڑکے کا شاٹ لیا جو آپ کو ہنستا ہوا نظر آیا۔ یہ لڑکا کسی اور ضمن میں ہنس رہا ہوگا لیکن جب آپ دونوں شاٹ کو جوڑ دیں تو آپ نے ایک نیا مطلب پیدا کیا کیونکہ جب دونوں شاٹ پردے پر دیکھے جائیں گے۔ تو دیکھنے والا محسوس کرے گا کہ لڑکا آدمی کی گدھے سواری پر ہنس رہا ہے ایک اور مثال لیجئے اس میں تین شاٹ شامل کریں پہلے آپ نے ایک شاٹ لیا جس میں ایک آدمی ننگا چاقو لئے جا رہا ہے۔ کہیں اور جگہ آپنے ایک ایسے کتے کا شاٹ لیا جو دم دبائے جا رہا ہو۔ پھر کہیں اور جگہ آپ نے ایک شاٹ لیا جس میں ایک آدمی جلدی جلدی کیمرے کی طرف پیٹھ کئے جا رہا ہے اگر آپ ان تینوں کو جوڑیں تو آپ نے چاقو

والے آدمی اور بھاگنے والے آدمی کے درمیان ایک تعلق پیدا کر دیا۔ یہ تو پہلی بات ہوئی اور دوسری بات یہ کہ دونوں شاٹ کے درمیان کتے کے دم دبا کر جانے کا شاٹ جوڑ کر آپ نے اس "منظر" میں اشاریت پیدا کی اور دیکھنے والوں کو آگاہ کیا کہ الف ب کا تعاقب کر رہا ہے۔ یہ ایڈیٹنگ کا کمال ہے کہ وہ دو غیر متعلقہ چیزوں کو یکجا کر کے ایک نئے معنی پیدا کر سکتی ہے اور اس معنی میں اشاریت اور اضافیت بھی لا سکتی ہے۔ یہ بات کسی اور میڈیم میں ممکن نہیں ایڈیٹنگ کی ایک اور خصوصیت ہے جو فلم کو تمام فنون سے بالا و برتر بناتی ہے۔ اور وہ ہے زماں و مکاں کی پابندیوں سے آزادی۔ ایک شاٹ میں آپ نے ایک آدمی کو پہاڑ کے دامن میں دکھایا۔ دوسرے شاٹ میں آپ نے اس کو پہاڑ پر کھڑا ہوا فوٹو گراف کیا دونوں کو جوڑ دیجئے۔ تو دیکھنے والے کو آپ نے یہ بتلا دیا کہ وہ آدمی پہاڑ کے دامن سے اس کی بلندی پر پہنچ گیا ہے۔ یہ فاصلے کی تسخیر تھی۔ اب وقت کی تسخیر دیکھئے کسی جھاڑ کا ایک شاٹ آپ بہار میں لے لیجئے۔ دوسرا خزاں میں۔ دونوں کو جوڑ دیجئے تو دیکھنے والا خود محسوس کرے گا کہ کہانی کا وقت بہار سے خزاں کو بدل گیا ہے۔ ایک ننھی سی لڑکی کے پیروں کا Close up شاٹ لیجئے۔ اور ایک نوجوان لڑکی کے پیروں کا شاٹ لیجئے دونوں کو جوڑ دیجئے تو آپ ناظرین کو کچھ ہی لمحوں میں دکھا دیں گے کہ ایک ننھی سی لڑکی اب نوجوان دوشیزہ بن چکی ہے۔

اس سلسلے کی تیسری اہم بات یہ ہے کہ فلم چاہے بن چکی ہو لیکن جب تک وہ پروجیکٹر کے ذریعے دکھائی نہ جائے۔ وہ موجود نہیں کہلا سکتی۔ گویا فلم سازی کا کام پردۂ سیمیں پر جا کر ختم ہوتا ہے۔ چونکہ فلم سلولائیڈ کی لمبی پٹی ہوتی ہے جس کی کل لمبائی (ہندوستانی فلموں میں) اوسطاً تیرہ ہزار فیٹ ہوتی ہے اور پروجیکٹر میں کوئی ایسا انتظام نہیں ہوتا کہ تیرہ ہزار فیٹ لمبی فلم کو سما سکے۔ نہ ہی کوئی ایسی ریل ہوتی ہے جس پر تیرہ ہزار فیٹ کی فلم چڑھایا جا سکتا ہے اس لئے اس کو ایک ایک ہزار فیٹ کی لمبائی کی شکل میں رکھا جاتا ہے (امریکہ میں دو ہزار فیٹ کی ایک ریل ہوتی ہے) سنسر سرٹیفکٹ میں فلم کی لمبائی فیٹ یا میٹرز کے ساتھ ساتھ ریل کی تعداد کی صورت میں بھی دکھائی جاتی ہے۔ فلم کی ریل کی صورت میں تقسیم میکانیکل ہے، فنی (Artistic) یا جمالیاتی (Aesthetic) نہیں۔ چونکہ ہر ریل کو علیحدہ چکری Spool پر چڑھانا ہوتا ہے اور پروجیکٹر میں کافی لمبائی لپیٹنے میں چلی جاتی ہے اسی لئے ہر ریل کے آگے خالی فلم جس پر کوئی عکس نہیں ہوتا لگی ہوتی ہے اس کو لیڈر LEADER کہتے ہیں۔ اس کے بعد الٹی گنتی کے مطابق ۱۰ تا صفر اعداد لکھی ہوئی فریم آتی ہیں۔ آج کل کے سنیماؤں میں پروجیکٹر اس طرح کے ہوتے ہیں کہ دو ریلیں بیک وقت چڑھائی جا سکتی ہیں جب ایک ریل ختم ہو جاتی ہے۔ تو دوسری جو اس طرح چڑھائی ہوئی ہوتی ہے کہ صفر والی فریم پروجیکٹر کی گیٹ سے نیچے چلی جا چکی ہوتی ہے۔ فوراً چالو کر دی جاتی ہے۔ اور اس طرح فلم مسلسل دکھائی جا سکتی ہے ورنہ ابتداً ہر ریل کے بعد وقفہ دینا پڑتا تھا جس میں پہلی ریل کو اتارنا اور دوسری کو چڑھانا پڑتا تھا۔ بہرحال ایک ریل پردہ پر دس منٹ تک چلتی ہے۔ لہٰذا عام معلومات کے طور پر یہ یاد رکھنا چاہئے کہ اگر کسی فلم میں ۱۲ ریل ہوں تو وہ ۱۲۰ منٹ یا دو گھنٹے کی ہوگی، اور لمبائی کے لحاظ سے ۱۲ ہزار فیٹ ہوگی۔

ابتداً جو فلمیں بنتی تھیں وہ ایک دو ریل کی ہوتی تھیں۔ بعد میں لمبی لمبی فلمیں بننے لگیں۔ دنیا کی سب سے لمبی فلموں میں (Gone with the Wind) بہت مشہور ہے۔ ہمارے ہاں حال ہی میں راج کپور کی فلم "میرا نام جوکر" ہماری فلمی تاریخ کی سب سے لمبی فلم مانی گئی ہے اس میں ۲۵ ریل تھیں۔ انٹرول کی روایت فلموں کی لمبائی ہی کے سبب پڑی ہے لیکن بیرونی فلمیں عموماً زیادہ سے زیادہ دس ریل یا دس ہزار فیٹ کی ہوتی ہے ـــــ اس لئے بیرونی فلم بنانے والے تھیٹروں میں اشتہاری فلمیں، ڈاکومنٹریاں اور ٹریلر (آنے والی فلم کی جھلکیاں) پہلے بتاتے ہیں اور ان کے بعد ساری فیچر فلم ایک ساتھ ہی دکھائی جاتی ہے۔ جو کہ بہتر طریقہ ہے۔ بہرحال فلم شروع ہو کر مکمل ہونے تک ان مراحل سے گزرتی ہے۔

مصنف ← پروڈیوسر ← ڈائرکٹر ← کیمرہ مین ← ایڈیٹر ← لیباریٹری ← ماسٹر پرنٹ ← بذریعہ ڈسٹری بیوٹرز ← ایگزیبیٹرز ← پروڈکشن روم ← پردۂ سیمیں پر کوئی فلم اگر ایک دو ہفتے چلے تو سمجھئے کہ فیل نہیں ہوئی چار ہفتے چلے تو بُری نہیں چلی۔ آٹھ ہفتے چلے تو کامیاب رہی اس سے زیادہ چلے تو فلم ساز جوبلی میکر کہلاتا ہے اور فوراً اپنی کار اور بنگلہ بدل دیتا ہے ان گنت سیٹھ جی اس کے اطراف منڈلانے لگتے ہیں۔ اور جب جوبلی میکر فلاپ میکر بن جاتا ہے تو سیٹھ جی کسی اور طرف کو چل دیتے ہیں اور فلم ساز فلم انڈسٹری کی برائیاں کھوجنے لگتا ہے کبھی اپنے بال نوچتا ہے، اور کبھی حکومت ہند کو کبھی نقادوں کو برا بھلا کہتا ہے، کبھی اُن ہیرو ہیروئنوں پر نکتہ چینی کرنے لگتا ہے جنہیں اس نے فلموں میں "بریک" دیا۔ کچھ دنوں کے بعد وہ میرین ڈرائیو پر چلتا ہوا دیکھا جاتا ہے، کوئی پہچانتے ہیں اور کوئی پہچانتے نہیں۔ اور اس سے کچھ ہی دور کسی اور فلمساز کی فلم کی جوبلی کا اہتمام ہوتا رہتا ہے۔ غرض یہ کاغذ کے پھول کھلتے اور مرجھاتے رہتے ہیں۔ ●●

سنیما اور حکومتِ ہند

— عائشہ سلطانہ

پڑھنے والوں کو تعجب ہوگا کہ فلمی صنعت کو فروغ دینے، فلموں کی ترویج اور تیاری میں مدد کرنے اور متعلقہ امور کے لئے حکومت ہند نے مختلف اداروں کا ایک وسیع جال قائم رکھا ہے جس کے ذریعے فلمی صنعت، تجارت اور آرٹ کے ہر پہلو کی ہمت افزائی کی جاتی ہے۔ یہ سارے ادارے آزادی کے بعد قائم کئے گئے تاکہ دیسی فلمی صنعت کو فروغ دیا جا سکے۔ ان اداروں کے نام حسب ذیل ہیں۔

۱۔ فلمز ڈویژن بمبئی
۲۔ چلڈرنس فلم سوسائٹی بمبئی
۳۔ سنٹرل بورڈ آف سنسرز، بمبئی
۴۔ فلم فنانس کارپوریشن، بمبئی
۵۔ انڈین موشن پکچرز، ایکسپورٹ کارپوریشن، بمبئی
۶۔ فلم اینڈ ٹی وی انسٹی ٹیوٹ آف انڈیا، پونا
۷۔ نیشنل فلم آرکائیو آف انڈیا، پونا
۸۔ ہندوستان فوٹو فلم مینوفیکچرنگ کمپنی، اوٹاکمنڈ

فلمز ڈویژن

:- بمبئی میں فلمز ڈویژن کے نام سے حکومت ہند کی وزارت اطلاعات و نشریات نے یہ ادارہ ۱۹۴۸ء میں قائم کیا۔ انگریزی حکومت کے زمانے میں یہ یونٹ انفارمیشن فلمز آف انڈیا کے نام سے کام کر رہی تھی اپنی نوعیت اور کام کے لحاظ سے فلمز ڈویژن دنیا کے سب سے بڑے ڈاکومینٹری فلم بنانے والے اداروں میں شامل کیا جاتا ہے۔ ہر سال اس ادارے سے کوئی ۱۵۰ فلمیں نکلتی ہیں۔ جن کی کاپیاں ملک بھر میں پھیلے ہوئے سات ہزار کے قریب سینماؤں کو بھیجی جاتی ہیں۔ فلمز ڈویژن ہر ہفتہ انڈین نیوز ریویو ریلیز کرتا ہے جس میں تازہ ترین گھریلو اور بیرونی خبریں شامل ہوتی ہیں۔ اس کی تیاری کے لئے ہر ریاست میں ایک نیوز ریل کیمرہ مین کو مقرر کیا گیا ہے۔ نیوز ریل کے علاوہ فلمز ڈویژن ڈاکومینٹری فلمیں بھی بناتا ہے۔ جو زراعت، سائنس، ٹیکنالوجی، فیملی پلاننگ، معاشی ترقی وغیرہ کے موضوع پر مبنی ہوتی ہیں۔ زراعتی فلموں کی تیاری کے لئے دہلی میں ایک علیحدہ یونٹ کام کرتا ہے

ڈاکومینٹری فلم ٹیلکو سٹوری کا ایک منظر

اسی طرح مسلح افواج کے لئے تربیتی فلم بنانے کے لئے بھی دہلی میں حال ہی میں ایک اور یونٹ قائم کیا گیا ہے بمبئی میں ڈویژن کے مستقر میں کارٹون فلمیں بنانے کے لئے ایک علیحدہ یونٹ قائم ہے۔ حال میں ہی سائنسی فلموں کے لئے ایک خصوصی یونٹ بنایا گیا ہے

فلمز ڈویژن کی فلمیں ہندوستان کی ساری زبانوں میں تیار کی جاتی ہیں۔ تھیٹروں کے علاوہ یہ فلمیں حکومت ہند کے بیرونی سفارت خانوں کو بھی بھیجی جاتی ہیں علاوہ ازیں حکومت ہند کے فیلڈ پبلسٹی محکمہ کو بھی ہزاروں پرنٹ مہیا کئے جاتے ہیں جو کہ دیہی علاقوں میں بتائے جاتے ہیں فیچر فلم بنانے والوں کو بھی فلمز ڈویژن سے کافی مدد ملتی ہے۔ یہ مدد اسٹاک شاٹ کی فراہمی کی صورت میں دی جاتی ہے۔

اندازہ لگایا گیا ہے کہ فلمز ڈویژن کی بنائی ہوئی ہر آٹھ فلموں میں سے ایک فلم کو انعام مل چکا ہے۔

چلڈرنس فلم سوسائٹی

فیچر فلم بنانے والے ہمارے فلم ساز کبھی بھی بچوں کی دلچسپی کی فلمیں بنانے پر مائل نہیں ہے جبکہ برطانیہ اور روس میں بچوں کی فلموں پر خاص توجہ دی جاتی ہے

اسی لئے بھارت سرکار نے چلڈرنس فلم سوسائٹی کو یونسکو نے اپنا علاقائی مرکز بھی قرار دیا ہے۔

کارٹون فلم ـــــ جیسا کو تیسا

سوسائٹی نے اب تک پندرہ فلمیں تیار کی ہیں جن میں سے ایک جل دیپ کو بین الاقوامی انعام بھی مل چکا ہے۔ اس سوسائٹی کا کام صرف بچوں کے لئے فلم بنانا ہی نہیں ہے۔ بلکہ ان کی تقسیم اور نمائش کا اہتمام بھی کرنا ہے۔ جہاں جہاں سوسائٹی کو سہولت حاصل ہے وہاں وہاں بچوں کو معمولی دام پر فلمیں دکھائی جاتی ہیں۔ اگرچہ سوسائٹی صرف ہندی میں فلمیں بناتی ہے لیکن ۱۹۶۸ء میں یہ پالیسی بدل کر پہلی بنگالی فلم ہیسور پرجا پتی بنائی گئی جسے اس سال کی سب سے بہترین بچوں کی فلم کا انعام ملا۔ آج کل سوسائٹی روسی فلمسازوں کے تعاون سے ایک رنگین فلم بنا رہی ہے جس میں ممتاز فلمی کہانی نویس اور ہدایت کار خواجہ احمد عباس پہلی بار فلم میں کام کر رہے ہیں۔

سینٹرل بورڈ آف فلم سنسرز

۱۹۵۲ء میں انڈین سینماٹوگراف ایکٹ کے پاس ہونے کے بعد ملکی و غیر ملکی سنسرشپ کا کام مرکزی حکومت نے اپنے ہاتھ میں لے لیا اس مقصد کے لئے ۱۹۵۸ء میں ایک بورڈ قائم کیا گیا جس کا صدر مستقر بمبئی میں ہے کلکتہ اور مدراس میں اس بورڈ کے علاقائی دفاتر ہیں۔ یہ بورڈ فلموں کی موزونیت کے اعتبار سے انہیں "اے" (بالغوں کے لئے) اور "یو" (سب کے لئے) سرٹیفکیٹ دیتا ہے۔ بورڈ کے روزمرہ کام میں مدد دینے کے لئے تینوں جگہوں پر مشاورتی پینل مقرر کئے گئے ہیں جن میں ممتاز شہریوں کو شامل کیا جاتا ہے بورڈ کی ہدایت کے لئے کچھ ضابطے مرتب کئے گئے ہیں جن کے حدود میں بورڈ فلموں کی سنسرشپ کرتا ہے اگر کسی کو بورڈ کے فیصلے سے اتفاق نہ ہو تو وہ بورڈ کے چیرمین کے پاس اپیل کر سکتا ہے۔ اگر چیرمین کے فیصلے سے بھی وہ مطمئن نہ ہو تو وہ معاملہ حکومت کے آگے آتا ہے۔ حال ہی میں بعض فلمسازوں نے عدالت کی بھی راہ لی ہے۔

ایسی ہی مشکلات کو دور کرنے کے لئے اور سنسرشپ کو سہل بنانے کے لئے حکومت نے ۱۹۶۸ء میں ایک انکوائری کمیٹی بٹھائی جس کی صدارت پنجاب ہائی کورٹ کے سابق چیف جسٹس مسٹر جی ڈی کھوسلہ کو سونپی گئی اس کمیٹی کو اسی لئے کھوسلہ کمیٹی بھی کہا جاتا ہے۔ ایک سال کے بعد ۱۹۶۹ء میں کھوسلہ کمیٹی نے اپنی سفارشات سرکار کے آگے پیش کر دیں اور یہ آج کل سرکار کے زیر غور ہیں۔

فلم فنانس کارپوریشن

ہندوستان میں فلم سازی مالی اعتبار سے کئی دشواریوں کا شکار ہے۔ ذہین اور ایماندار فلم ساز جو اعلیٰ درجے کی فلمیں بنانا چاہتے تھے۔ انہیں عام سرمایہ کاروں کی حمایت نہیں ملتی تھی۔ فلمی صنعت کا خاص کر مرحوم محبوب خان نے اس بات پر زور دیا کہ سرکار کو اس معاملے میں مداخلت کرنی چاہئے اور ایسا ادارہ قائم کرنا چاہئے جو اعلیٰ درجے کی یا تجرباتی فلم بنانے والوں کی مالی امداد کرے۔ یہ کارپوریشن اسی کا نتیجہ ہے۔ ایک کروڑ کے سرمایہ سے قائم شدہ یہ کارپوریشن اب تک ۵۰ فلموں کو سرمایہ دے چکی ہے۔ ۱۹۶۹ء میں کارپوریشن کی مدد سے بنائی ہوئی تین فلموں نے انعام پایا اور کوئی سات فلمیں ریلیز ہوئیں۔

سرمایہ کاری کے علاوہ کارپوریشن نے اب یہ بھی فیصلہ کیا ہے کہ اپنی فلموں کی نمائش اور تقسیم خود ہی کرے گی۔ ایک منصوبہ بنایا گیا ہے جس کے تحت ہر ریاستی صدر مقام میں ایک تھیٹر بنایا جائے گا جہاں کارپوریشن کی بنائی ہوئی فلمیں دکھائی جائیں گی۔

انڈین موشن پکچرز ایکسپورٹ کارپوریشن

بیرونی ملکوں کے فلم درآمد کرنے والوں کو ہمیشہ اس بات کی شکایت رہی تھی کہ ہندوستانی فلم سازوں کا کوئی ادارہ ایسا نہیں ہے جس سے وہ تجارتی بات چیت کر سکیں کیونکہ ہماری فلموں کی برآمد ان تاجروں کے ہاتھ میں ہے جو فلموں کے علاوہ دوسری اور اشیاء کی بھی تجارت کرتے ہیں لہٰذا ایک عرصے سے مانگ ہونے کے باوجود ہماری فلموں کی برآمدات میں خاطر خواہ اضافہ نہیں ہوا تھا لیکن اب ہماری فلمی برآمدات سے ہونے والی آمدنی چار کروڑ روپے سے اوپر ہو گئی ہے۔ اور حقیقت یہ ہے کہ ہماری فلمیں مشرق وسطیٰ کے عرب ملکوں میں اتنی

ول میں کہ اُن کی باقاعدہ اسمگلنگ جاری ہے

بہرحال ایک زمانے سے یہ ضرورت محسوس کی جارہی تھی کہ فلمی برآمدات ب ہی ادارے کے تحت کردیا جائے چنانچہ یہ کام انڈین موشن پکچرز ایکسپورٹ پوریشن کے سپرد کیا گیا جو کہ اسٹیٹ ٹریڈنگ کارپوریشن کا ایک حصہ ہے۔ ایک ڑ کے سرمائے سے قائم شدہ اس کارپوریشن نے دس سال سے کم عرصے فلمی برآمدات میں اپنا حصہ اافی صد تک بڑھالیا ہے۔

حال ہی میں اس نے مشرقی افریقہ، جنوبی مشرقی ایشیا، اور سیلون ہ تجارتی معاہدے کئے ہیں۔ فلموں کی برآمد کے علاوہ یہ کارپوریشن دو اور کام کرتی ہے۔ ان میں سے ایک یہ کہ خام فلم کی درآمد کرتی ہے اور فلمسازوں یا اس کی تقسیم کا اہتمام کرتی ہے۔ دوسرا یہ کہ ۱۹۶۹ء میں کارپوریشن نے ایک نئی مشین نصب کی ہے جس کے بعد ہندوستانی فلموں کی بیرونی قوں میں Sub title یہیں کی جاسکے گی۔ اب تک یہ کام م اور بیروت میں ہوا کرتا تھا۔

فلم اینڈ ٹی وی انسٹی ٹیوٹ آف انڈیا

پونا میں جہاں کسی زمانے میں پربھات اسٹوڈیو ہوا کرتا تھا آج ایک سا ادارہ کام کررہا ہے جس کا ہندوستانی فلمی صنعت پر ایسا ہی گہرا پڑے گا جیسا کہ پربھات کا تھا۔ اور یہ ادارہ ہے "فلم اینڈ ٹی وی انسٹی ٹیوٹ آف انڈیا"۔ پہلے اس کا نام صرف فلم انسٹی ٹیوٹ تھا لیکن پچھلے سال ہی میں ٹی وی کا اضافہ کیا گیا۔ کیونکہ آئندہ برسوں میں ہندوستان میں وسیع پیمانے ٹیلی وژن کا رواج ہونے والا ہے۔ اس کے لئے ۱۹۷۲ء سے اس انسٹی ٹیوٹ ٹیلی وژن کی ٹریننگ بھی شروع کی جائے گی۔ اگرچہ یہ حقیقت اپنی جگہ قائم ہے ہندوستان کے عظیم ترین فلم ساز ستیہ جیت رائے، بمل رائے، محبوب خاں اور ن شانتا رام وغیرہ نے اپنی فلمی قابلیت کسی ادارے میں تربیت پائے بغیر اپنے پیدا کی۔ یہ بھی درست ہے کہ رسمی ٹریننگ، بہتر فلم سازی کی ضمانت ہوسکتی ء میں نے اس انسٹی ٹیوٹ کو قائم کیا گیا اور اب تک یہاں تو کورس مکمل ہوچکے ہیں س ادارے میں فلمی عکاسی، اسکرپٹنگ، ایڈیٹنگ، صدابندی، ایکٹنگ اور ترکشن میں ڈپلوما کے لئے تربیت دی جاتی ہے۔ ان مخصوص حلقوں کے علاوہ سازی کے ہر شعبہ کے بارے میں بھی جنرل ٹریننگ دی جاتی ہے۔ ڈپلوما حاصل نے کے لئے طلبا خود فلمیں بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اس ادارے کی فلم "ایک دن" بین الاقوامی انعام بھی مل چکا ہے۔ اس ادارے کے پاس تمام فنی سہولتیں ہیں لیکن سب سے بڑھ کر اس کی لائبریری ہے جس میں فلموں کے بارے میں ہزاروں کتابیں اور سینکڑوں رسالے جمع ہیں۔

یونسکو نے اس ادارے کو اپنا علاقائی مرکز قرار دیا ہے اور ہر چھ ماہ یہاں پر جنوب مشرقی ایشیا کے ملکوں کے لئے اسکرپٹنگ کا چھ ہفتوں کا کورس چلایا جاتا ہے۔ بیشتر ریاستی حکومتوں نے اپنے علاقوں سے آنے والے طلباء کے لئے اسکالرشپ مقرر کئے ہیں۔ یہ لائق ذکر ہے کہ اب تک بیس سے زیادہ بیرونی طلباء اس ادارے میں تربیت پاچکے ہیں۔

ابتداً فلمی صنعت نے اس ادارے کے ڈپلوما حاصل کرنے والوں کو نظرانداز کیا لیکن ان لوگوں نے اپنا لوہا آپ منوالیا۔ سب سے پہلے مسٹر ریڈی نے کیرالا میں "اوال" نام کی ملیالم فلم بنائی۔ اس کے بعد جان شنکر کار منگلم اور مسٹر اشوک کمار نے "ہم بھوی" نام سے ایک ملیالم فلم بنائی جسے ۱۹۶۸ء میں قومی یکجہتی کے موضوع پر سب سے بہترین فلم کا انعام ملا۔ پچھلے سال مسٹر مہاجن نے اعلیٰ کیمرہ ورک کے سلسلے میں "سارا آکاش" نامی فلم کے لئے قومی انعام جیتا۔ یہ بات لائق ذکر ہے کہ پریذیڈنٹ گولڈ میڈل پانے والی فلم "بھون شوم" کی فوٹوگرافی بھی مسٹر مہاجن نے کی تھی اور وہ ان کی پہلی فیچر فلم تھی جبکہ "سارا آکاش" اُن کی دوسری فلم تھی۔

نیشنل فلم آرکائیو آف انڈیا

پونا ہی میں انسٹی ٹیوٹ کے احاطے میں ایک اور اہم ادارہ ہے جس کا مقصد اعلیٰ پائے کی ہندوستانی و بیرونی فلموں کو محفوظ رکھنا، فلمی ریسرچ کو فروغ دینا اور دنیا کے دوسرے اداروں سے تبادلہ کرنا ہے۔ یہ ادارہ نیشنل فلم آرکائیو ہے۔ اب تک ہمارے ملک میں دس ہزار سے زیادہ فلمیں بنی ہیں۔ لیکن افسوس کی بات ہے

[illegible] کی "کوشش جنم" کا ایک منظر

کئی وجوہ کی بنا پر ان میں بیشتر تباہ ہو گئیں اور اس طرح بھارتی فلموں کے ارتقاء کے بارے میں ریسرچ کرنے والے کو بڑی مشکلوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے اس ادارے کے قیام کے بعد سے اب یہ اصول بنا دیا گیا ہے کہ قومی فلمی مقابلوں میں انعام پانے والی ہر فلم کی ایک کاپی یہاں محفوظ کر دی جائے گی۔ ادارے نے بیرونی اداروں سے کئی نایاب ہندوستانی فلموں کی کاپیاں حاصل کر لی ہیں۔ ان کے علاوہ اعلیٰ پائے کی ہندوستانی فلمیں بھی حاصل کی گئی ہیں۔ ۱۹۶۹ء کے بین الاقوامی فلمی میلے کے زمانے میں اس ادارے نے پہلی مرتبہ پرانی بھارتی فلموں کی نمائش کی اور کوئی ۲۵ نایاب فلمیں دکھائیں جن میں بھارت میں تیار شدہ سب سے پہلی خاموش فیچر فلم " راجا ہریش چندر " بھی شامل تھی جسے دادا پھالکے نے ۱۹۱۳ء میں بنایا تھا۔

یونسکو نے اس ادارے کو بھی اپنا علاقائی مرکز مانا ہے۔ علاوہ ازیں یہ ادارہ ایسے ہی اداروں کی بین الاقوامی کانگرس کا باقاعدہ رکن بھی ہے۔

اب تک اس ادارے نے فلموں کے علاوہ بڑی تعداد میں پرانی فلموں کی تصویریں، پوسٹر، ریکارڈ وغیرہ اکٹھا کیے ہیں۔ اس کی اپنی علیحدہ لائبریری بھی ہے اعلیٰ پائے کے فلمی مصنفوں کو اس ادارے کی طرف سے مخصوص فلمسازوں پر کتابیں لکھنے کی دعوت دی جاتی ہے۔

ہندوستان فوٹو فلم مینوفیکچرنگ کمپنی

بمبئی اور پونا سے دور اوٹاکمنڈ کی حسین و جمیل وادی میں قائم شدہ یہ کارخانہ خام فلم اور متعلقہ سامان تیار کرتا ہے۔ ۱۹۶۹ء میں یہاں تیار شدہ ۱۰۰ انڈ فلم "کو مارکیٹ میں لایا گیا اور آج کل اس کا بکثرت استعمال ہو رہا ہے۔ آج کل یہ ادارہ ایک بیرونی ملک کے تعاون سے رنگین فلم کی تیاری کے سلسلے میں بات چیت کر رہا ہے کیونکہ رنگین فلموں کی تعداد میں ہر سال اضافہ ہوتا جا رہا ہے۔ ۱۹۶۹ء میں ان کی تعداد پچاس سے زیادہ تھی یہاں خام فلم کی تیاری کے ساتھ ساتھ فلم ٹیکنالوجی کے بارے میں ریسرچ بھی کی جاتی ہے چنانچہ ۱۹۶۹ء میں یہاں کے ریسرچ کرنے والوں نے مکعبی تصویر بنانے کی تکنیک پر قابو پا لیا جو کہ ملک میں فوٹوگرافی کے شعبے میں انقلاب پیدا کر دے گی تاہم یہ جانتے ہوئے کہ ہندوستان میں ہر سال ۵۰۰ فلمیں بنتی ہیں اور فلمی برآمدات سے ہونے والی ہماری ساری آمدنی خام فلم کی درآمد میں صرف ہو جاتی ہے یہ ضروری ہے کہ اس فیکٹری کی پیداوار میں خاطر خواہ اضافہ کیا جائے۔

ان اداروں سے ہٹ کر اور بھی شعبے ہیں جن میں بھارت سرکار کی دلچسپی سے بھارتی فلمی صنعت کو مدد ملتی ہے۔

ان میں سب سے زیادہ اہم سالانہ قومی فلمی انعامات ہیں جو ۱۹۵۴ء میں شروع کیے گئے۔ ان کے تحت تمام ہندوستانی زبانوں میں بہترین فلموں انعام دیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ تکنیکی شعبوں میں کمال کے لئے انعام دیئے جاتے دیگر انعامات میں سال کی سب سے بہترین فلم، دوسری بہترین فلم، سب سے بچوں کی فلم، قومی یکجہتی کے لئے سب سے بہترین فلم اور فیچر فلم بنانے کے موضوع سب سے بہترین فلم بھی شامل ہیں۔ ڈاکومنٹری فلموں کے لئے بھی علیحدہ انعامات

جب قومی انعامات کا آغاز ہوا تو انہیں ریاستی انعام کہا جاتا تھا۔ یہ انسگراہ کن تھا اس لئے کہ دیگر ریاستی حکومتیں بھی اپنے طور پر اپنے ہاں کی فلموں لئے انعامات دیتی ہیں مثلاً گجرات مہاراشٹر کیرالا، تامل ناڈو اور آندھرا پردیش چنانچہ ۱۹۶۷ء سے ان کا نام بدل کر قومی انعامات رکھا گیا یہی نہیں بلکہ انعاموں مختلف شعبوں میں زمرہ بندی کو بدلا گیا۔ پہلے ہر بھارتی زبان کے لئے تین انعا دیئے جاتے تھے اور قومی سطح پر بھی تین اعلیٰ فلموں کو سونے اور چاندی کے تمغے سرٹیفکٹ آف میرٹ دیئے جاتے تھے ۱۹۶۷ء میں ان سب کو tionalise

کیا گیا اب صرف ان زمروں میں انعامات دیئے جاتے ہیں

Film as Art 2. Film as Communication

قومی سطح پر سب سے بہترین اور دوسری سب سے بہترین فلم کو سونے اور چاندی کا تمغہ دیا جاتا ہے اس کے بعد ہر بھارتی زبان میں بننے والی بہترین فلم کو راشٹر کا چاندی کا تمغہ دیا جاتا ہے یہ سارے انعامات تمغے کے ساتھ نقد رقم کی میں ہوتے ہیں شعبہ داری طور پر صرف اعلیٰ کہانی اور ڈائرکشن کے لئے نقد انعا دیئے جاتے ہیں اور باقی کے لئے صرف تمغے عطا کئے جاتے ہیں مثلاً اداکاری کے لئے چار انعام ہیں، پلے بیک گانے والوں کے لئے دو، فوٹوگرافی کے لئے دو، موسیقی کے لئے ایک اور منظر نگاری کے لئے ایک۔ ۱۹۷۰ء سے نقد انعامات کی رقموں خاطر خواہ اضافہ کیا گیا ہے۔ قومی انعامات کی موجودہ اسکیم فلمی صنعت سے متعلقہ تمام شعبوں کی صحیح نمائندگی کرتی ہے، کچھ شکایات موصول ہوئی تھیں کہ بعض کمیٹیاں ٹھیک طور سے کام نہیں کر رہی ہیں تو اس کے جواب میں اس سال سے انہیں صرف دو سطحوں پر محدود رکھا گیا۔ یہ علاقائی کمیٹیاں جو بمبئی، مدراس کلکتے میں ہوتی ہیں اور قومی کمیٹی جو مرکز پر قائم کی جاتی ہے اب تک جب فلمیں اعلیٰ ترین اعزاز یعنی راشٹرپتی کے سنہری تمغے پا چکے ہیں۔

۱- ۱۹۵۴ء پی۔ کے اترے کی فلم " شیام چی آئی " (مراٹھی)
۲- ۱۹۵۴ء سہراب مودی کی فلم " مرزا غالب " (ہندی، ا
۳- ۱۹۵۵ء ستیہ جیت رائے کی فلم " پتھر پانچالی " (بنگالی)
۴- ۱۹۵۶ء تپن سنہا کی فلم " کابلی والا " (بنگالی)
۵- ۱۹۵۷ء وی شانتا رام کی فلم " دو آنکھیں بارہ ہاتھ " (ہندی)

۶۔ ۱۹۵۸ء دیوکی بوس کی فلم "ساگر سنگمے" (بنگالی)
۷۔ ۱۹۵۹ء ستیہ جیت رائے کی فلم "اپور سنسار" (بنگالی)
۸۔ ۱۹۶۰ء رشی کیش مکرجی کی فلم "انورادھا" (ہندی اردو)
۹۔ ۱۹۶۱ء سدھیر مکرجی کی فلم "بھگنی نودیتیا" (بنگالی)
۱۰۔ ۱۹۶۲ء بجوئے بوشو کی فلم "دادا ٹھاکر" (بنگالی)
۱۱۔ ۱۹۶۳ء خواجہ احمد عباس کی فلم "شہر اور سپنا" (ہندی اردو)
۱۲۔ ۱۹۶۴ء ستیہ جیت رائے کی فلم "چارولتا" (بنگالی)
۱۳۔ ۱۹۶۵ء راموکریات کی فلم "چیمین" (ملیالم)
۱۴۔ ۱۹۶۶ء باسو بھٹاچاریہ کی فلم "تیسری قسم" (ہندی اردو)
۱۵۔ ۱۹۶۷ء تپن سنہا کی فلم "ہاٹے بجارے" (بنگالی)
۱۶۔ ۱۹۶۸ء ستیہ جیت رائے کی فلم "گوپی گائن باگھا بائن" (بنگالی)
۱۷۔ ۱۹۶۹ء مرنال سین کی فلم "بھون شوم" (ہندی اردو)

اس فہرست سے چند خاص باتیں نمایاں ہوتی ہیں پہلی تو یہ کہ ستیہ جیت رائے ہی وہ ڈائرکٹر ہیں جن کی فلموں نے چار مرتبہ یہ اعلیٰ ترین اعزاز پایا۔ ان کے بعد سب سے زیادہ انعام تپن سنہا نے حاصل کئے۔ اعزاز پانے والے فلمسازوں میں سب سے کم عمر ہدایت کار باسو بھٹاچاریہ ہیں جن کی تیسری قسم" نے ۱۹۶۶ء میں انعام جیتا تھا۔

زبانوں کے لحاظ سے سب سے زیادہ یعنی ۹ انعام بنگالی فلموں نے جیتے اور اس کے بعد چار انعام ہندی اردو فلموں نے جیتے۔ باقی زبانوں میں صرف ملیالم اور مراٹھی اس فہرست میں شامل ہو سکیں راشٹرپتی کا سنہری تمغہ پانے والی ان فلموں میں سے حسب ذیل نے ایک یا ایک سے زیادہ بین الاقوامی فلمی میلوں میں اعلیٰ انعامات حاصل کئے ہیں۔ (۱) پتھر پنچالی (۲) دو آنکھیں بارہ ہاتھ (۳) اپور سنسار (۴) چارولتا (۵) گوپی گائن باگھا بائن اور (۶) بھون شوم"۔ سب سے زیادہ اعلیٰ ترین بین الاقوامی اعزازات یعنی (۷) پتھر پنچالی کو ملے اور اس کے بعد بھون شوم جسے چار بین الاقوامی انعامات ملے۔

ویسے پہلے موضوع اور کہانی کو معیار جان کر انعامات دیئے جاتے تھے لیکن اب فلم کی فنی خوبیوں کو بھی پیش نظر رکھا جانے لگا ہے۔

عام طور پر تقسیم انعامات کا جلسہ بڑے اہتمام سے نئی دہلی میں وگیان بھون کے پلینان ہال میں ہوتا ہے۔ لیکن دو بار یہ تقریب دہلی کے باہر بھی منعقد کی گئی۔ ۱۹۶۵ء کے انعامات بمبئی میں تقسیم کئے گئے اور ۱۹۶۹ء کے مدراس میں۔

قومی انعام پانے والی غیر ہندی فلموں کو ملک کے دوسرے حصوں میں چلانے کی غرض سے بھارت سرکار نے یہ پیشکش کر رکھی ہے کہ اگر کوئی انعام پانے والا فلمساز اپنی غیر ہندی فلم کو ہندی میں منتقل کر کے ملک بھر میں ریلیز کرنا چاہے تو اُسے دس ہزار روپے دیئے جائیں گے۔ یہ بھی ایک دانشمندانہ قدم ہے جس سے صرف قومی یکجہتی کا ہی نہیں بڑھتی بلکہ ملک کے مختلف حصوں میں فلم کی رفتار ترقی سے دوسرے علاقوں کے لوگ بھی واقف ہو جاتے ہیں۔

ملک بھر میں فلم سوسائٹیاں قائم ہیں جو غیر کمرشیل فلموں کی نمائش کرتی ہیں۔ ان کو بھی بھارت سرکار کی طرف سے مدد دی جاتی ہے۔

ان کے علاوہ ہر سال بیرونی ملکوں کے فلمی میلے ہندوستان میں منعقد کئے جاتے ہیں۔ یہ عام طور پر ان ملکوں کی فلموں کے ہوتے ہیں جن کے ساتھ ہندوستان نے ثقافتی معاہدے کر رکھے ہیں۔ ان میلوں کی بدولت ہندوستانی عوام ہر سال بلغاریہ رومانیہ، ہنگری، مشرقی جرمنی، فرانس، روس، چیکوسلواکیہ اور پولینڈ کی فلموں سے متعارف ہوتے ہیں۔ بعد میں ان ملکوں میں ہماری فلموں کے میلے لگتے ہیں جن میں حصہ لینے کے لئے ہمارے فلمسازوں کو بھی بھیجا جاتا ہے۔

دو سال میں ایک مرتبہ بھارت بین الاقوامی فلمی میلہ منعقد کرتا ہے جس میں اوسطاً تیس ملک حصہ لیتے ہیں۔ پندرہ روزہ یہ میلہ راجدھانی میں شروع ہوتا ہے۔ اور بعد میں مدراس، کلکتہ و بمبئی میں بین الاقوامی فلمی ہفتے منعقد کئے جاتے ہیں ۱۹۶۹ء میں بھارت نے ایسا چوتھا میلہ منعقد کیا تھا اس سے پہلے ۱۹۵۱ء، ۱۹۶۱ء اور ۱۹۶۵ء میں یہ میلے ہوئے تھے۔ ۱۹۶۵ء سے بھارتی بین الاقوامی فلمی میلہ دنیا کے لگ بھگ آدھے درجن اہم میلوں میں شامل کر لیا گیا۔ اور اس کو مسابقتی درجہ دیا گیا اس میلے کا انعام "شنہرا مور" ہوتا ہے۔ یہ اب تک سیلونی اور امریکی۔ اطالوی فلموں کو دیا گیا ہے۔

فلمی معاملات میں حکومت کی دلچسپی یہیں ختم نہیں ہوتی بلکہ دوسرے اور شعبوں میں بھی پھیلی ہوئی ہے۔ آل انڈیا ریڈیو کا وودھ بھارتی پروگرام بیشتر فلمی گانوں پر مبنی ہوتا ہے اس کے علاوہ وزارت اطلاعات و نشریات میں ایک علیحدہ شعبہ فلموں کے بارے میں معلومات جمع کرتا اور انہیں ماہانہ بلیٹن کی شکل میں جاری کرتا ہے۔

حکومت اور انڈسٹری کے بیچ میں تبادلۂ خیال کے لئے کئی ایک کمیٹیاں ہیں جن میں سب سے اہم فلم مشاورتی کمیٹی ہے جو تاج کل مفقود ہے کیونکہ سرکار ایک نئی تجویز پر غور کر رہی ہے جس کے تحت ایک خود مختار فلم کونسل بنائی جائے گی جس میں مرکزی حکومت، ریاستی حکومت، سرکاری فلمساز ادارے اور انڈسٹری کے تینوں مرکزوں کے نمائندے شامل ہوں گے۔ یہ کونسل صنعت، تجارت اور فن سے متعلقہ تمام امور کا خود ہی فیصلہ کرے گی۔ اس سلسلہ میں مسودہ قانون تیار ہے اور شاید جلد ہی پارلیمنٹ کے آگے پیش کر دیا جائے گا۔

سینما بیسویں صدی کی ایک انسانی ایجاد ہے۔ یہ ہماری سماجی ثقافتی زندگی کا ایک اہم جزو بن چکا ہے۔ آپ باقاعدگی سے فلم دیکھتے ہیں یا نہیں، لیکن آپ کی روزمرہ کی زندگی سے اس کا اتنا گہرا واسطہ ہے کہ ہم اسے نظر انداز نہیں کر سکتے۔ ہم جو کچھ دیکھتے یا سنتے ہیں سینما کے ذریعے اُسے براہِ راست آپ کے سامنے پیش کیا جا سکتا ہے۔ سینما ٹوگراف فلموں میں زندگی کے مختلف پہلوؤں، مقامات اور واقعات کو تصویروں میں پیش کیا جا سکتا ہے، اور آواز کو ریکارڈ کیا جا سکتا ہے۔ یہ نہ صرف عام لوگوں کی تفریح کا ہی ذریعہ ہے بلکہ اپنے خیالات دوسروں تک پہونچانے کا ایک زبردست ذریعہ بھی ہے۔ یہ ایک نیا آرٹ اور شاید بیسویں صدی کا واحد نیا آرٹ ہے۔

فلمیں بھی کتابوں، اخبارات، رسائل، اور تاریخی دستاویزات کی طرح انسان کی دماغی کاوشوں کا نتیجہ ہیں۔ بنی نوعِ انسان کی ذہنی و اخلاقی ترقی کے لئے کتابوں اور دیگر دستاویزات کو محفوظ رکھنا ہمارے لے ضروری ہے اس طرح یہ بھی ضروری ہے کہ ان تمام فلموں کو بھی جن کی کوئی دائمی یا تاریخی نوعیت ہو محفوظ رکھا جائے۔ اگر ہم ایسی فلموں کو ضائع ہونے دیں گے تو ہم نئی نسل کے تئیں اپنے فرائض سے کوتاہی کریں گے۔ اس مقصد کے لئے قومی فلموں کا محافظ خانہ (نیشنل فلم آرکائیو) قائم کرنا ضروری سمجھا گیا۔

قومی فلموں کا محافظ خانہ فلم انسٹی ٹیوٹ پونہ میں فروری ۱۹۶۴ء میں قائم کیا گیا۔ اس کے درج ذیل تین بڑے مقاصد تھے۔

۱۔ قومی اور بین الاقوامی اہمیت کی فلموں کا حصول و تحفظ۔
۲۔ مختلف زمروں کے تحت فلموں کی تقسیم، اُن کی ڈاکومنٹیشن اور ریسرچ۔
۳۔ فلموں کے مطالعے کی اور فلم کلچر کو فروغ دینے کے اقدامات کی حوصلہ افزائی۔

چھ سال کے مختصر عرصے میں اِس قومی ادارے نے اس سلسلے میں کافی ترقی کی ہے۔ ۳۱ مارچ ۱۹۷۱ء تک اس نے کل ۴۴۴ فلمیں حاصل کیں جن میں ۲۹۲ فلم ہندوستانی اور ۱۵۲ غیر ملکی تھیں۔ فلمی دنیا کی پُرانی نامور شخصیتوں جیسے ڈی جی پھالکے، بابو راؤ پینٹر، ہمانسو رائے، پی سی بروا، دیوکی بوس، وی شانتا رام، محبوب خان، بیجے بھٹ، جے بی ایچ واڈیا، سہراب مودی، کیدار شرما، بی این سرکار، ایس ایس واسن، اے وی میاپن اور آج کل کی شخصیتوں جیسے ستیہ جیت رائے، مرنال سین، رتوک گھٹک وغیرہ کی فلموں کو اکٹھا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔
غیر ملکی فلموں میں اس قومی ادارے نے ڈی ڈبلیو گریفتھ، کارل ڈریئر، آئزنسٹین، وی آئی پڈوکن، الیگزینڈر ڈوژینکو، فرز لانگ، رابرٹ فلاہرٹی، جورس ایونز، برتورو لیسی، وتوریو ڈی سیکا، فیڈریکو فیلینی، اینجی مزوگچی، یاسوجیرو اوزو، اکیرا کوروساوا، رابرٹ بریسن اور زنتان زوک گودارد کی اہم فلمیں حاصل کی ہیں۔

فلموں کے علاوہ اِس ادارے میں دیگر متعلقہ مواد جیسے ڈسک، کتابچے، پوسٹر اور فوٹوگرافک سٹلز بھی اکٹھے کئے گئے ہیں۔

تحفظ کے لئے عام طور پر فائن گرین ماسٹر پازیٹو، یا ڈوپ نیگیٹو کو ترجیح دی جاتی ہے۔ اس سے اصل نگیٹو کے خراب ہو جانے کی صورت میں ڈپلیکشن میں آسانی رہتی ہے۔ شروع شروع کی بہت سی فلمیں نائٹریٹ بیس میں ہوتی تھیں۔ جسے بہت جلدی آگ لگ سکتی ہے۔ انہیں ایک بیونڈ (ماسٹر یا ڈوپ) تیار کر کے، سیفٹی بیس، فلمیں بنانے کی ضرورت ہے تاکہ زیادہ لمبے عرصے تک قابلِ استعمال رہ سکیں۔

یہ قومی ادارہ جولائی ۱۹۶۹ء سے ہی انٹرنیشنل فیڈریشن آف فلم آرکائیوز کا ممبر ہے۔ چالیس سے زیادہ ملک اس فیڈریشن کے ممبر ہیں۔ فیڈریشن کا ممبر ہونے سے اُسے دوسرے ملکوں کے آرکائیوز کی تکنیکی مہارت سے فائدہ اٹھانے کا موقع ملا ہے۔ جس سے فلموں کے تحفظ، ڈاکومنٹیشن، تحقیق وغیرہ کا کام زیادہ اچھی طرح کیا جا سکے۔ اس کے علاوہ کئی غیر ملکی کلاسک فلمیں جو ہمارے ملک میں نہیں دیکھی گئی تھیں اِس ادارے کے تبادلے کے پروگرام کے تحت حاصل کی گئی ہیں۔ یہ تبادلہ، روس، زیکوسلواکیہ، رومانیہ، بلجیم، نیدرلینڈ، کینیڈا، اٹلی، برطانیہ، مغربی جرمنی اور مشرقی جرمنی کے آرکائیوز سے کیا گیا ہے۔ کچھ اور ملکوں کے آرکائیوز کے ساتھ تبادلے کے پروگرام کے بارے میں بات چیت کی جا رہی ہے۔

اگرچہ اس ادارے کا سب سے بڑا مقصد فلمیں حاصل کرنا اور انہیں محفوظ

...ہے تاہم اُسے محض فلمی گودام نہیں بنایا جاسکتا جہاں فلمیں دھول مٹی جمع ہونے کے لیے رکھ دی جائیں کسی اور میوزیم کی طرح آرکائیو کو بھی بنیادی تحقیق کے طور پر کام کرنا پڑتا ہے اور یہ مقصد تبھی حاصل ہو سکتا ہے جبکہ ان کو دکھایا جائے ان پر بحث کی جائے اور اُن کے بارے میں کچھ لکھا بھی جائے۔

ڈاکومینٹیشن اور ریسرچ کی سرگرمیوں کے جزو کے طور پر انڈین نیشنل فلموگرافی ...نے کا منصوبہ بھی شروع کیا گیا ہے۔ اس فلموگرافی میں خاموش فلموں سے ...ب تک ملک میں تیار شدہ تمام فلموں کے بارے میں ضروری معلومات ...ہوں گی۔ اہم فلم پروڈیوسروں، تکنیکی ماہروں اور فن کاروں کے بارے ...وگراف مرتب کرنا، جنہوں نے ہندوستان میں سینما کی ترقی میں نمایاں پارٹ ...ہے اس ادارے کا ایک اور اہم ریسرچ پروجیکٹ ہے۔

اس ادارے کی لائبریری سے فلم سوسائٹیوں اور فلمی اسٹڈی گروپوں ...فیس کے عوض مطالعہ کے مقصد سے غیر تجارتی سکریننگ کے لیے ہندوستانی ...فلموں کی کلاسک فلمیں متعلقہ لٹریچر کے ساتھ مہیا کی جاتی ہیں۔ فلم انسٹی ٹیوٹ ...متاصد کے لئے اس قومی ادارے کی فلمیں مسلسل استعمال میں لائی جاتی ...ں کے علاوہ فلم کلب اور فلمی مطالعے کی کلاسیں شروع کرنے کے لیے تعلیمی ...کی رہنمائی کی جاتی ہے۔

حکومت مہاراشٹر نے جب پھالکے کے صد سالہ یوم ولادت کی تقاریب ...سلے میں بمبئی میں خاموش فلموں کے میلے کا اہتمام کیا تو اس ادارے نے بھی ...سلے میں دست تعاون بڑھایا۔ ادارے کی منتخب فلمیں پونہ میں باقاعدگی ...دکھائی جاتی ہیں اُنہیں وہی لوگ دیکھنے آتے ہیں جنہیں اس مقصد کے لیے ...نامے پیش کیے جاتے ہیں۔ سکریننگ کے بعد ان فلموں پر بحث کی جاتی ...اور مقامات پر اس طرح فلمیں دکھانے کا بندوبست کرنے کی تجویز ہے اور ...ادارے کے اپنے نیشنل فلم تھیئٹر قائم کرنے کی تجویز ہے جس کے ذریعے مذکورہ ...ے کی خاص خاص فلمیں دکھائی جائیں گی۔ ادارے نے حال ہی میں پیرس میں منعقدہ ...کے ۵۰ سالہ نامی ایک نمائش میں شرکت کی جس میں ہندوستان میں شروع شروع ...کی جانے والی فلموں میں استعمال کیے گئے لباس اور زیورات وغیرہ پیش کیے ...گئے۔

نیشنل فلم آرکائیو آف انڈیا اس وقت عارضی طور پر فلم انسٹی ٹیوٹ کے ...میں کام کر رہا ہے۔ قریب پر اس کے مختلف شعبوں کے لیے ایک نئی عمارت کی ...تجویز منظور ہو چکی ہے جس میں فلموں کے تحفظ کے لیے ائیر کنڈیشنڈ والٹ بھی بنائے جائیں ...اس تجویز کو چوتھے پنج سالہ منصوبے کے دوران میں عملی جامہ پہنایا جائے گا اور اس ...میں ابتدائی کام شروع بھی ہو چکا ہے۔

...نئی دہلی (فلم نمبر)

بقیہ فلمی برآمدات

۳۔ اجنبی اور غیر ماہرین لوگوں کے لئے چند فلموں کی خاص طور سے ایڈیٹنگ کی جائے۔ یا سب ٹائٹل کیا جائے یا ڈب کیا جائے۔ اور مختلف ملکوں میں ہونے والے فلمی میلوں کے مارکیٹ سکشن میں دکھایا جائے۔ اس میں زیادہ خرچ ہی نہیں ہے۔ اگر ۷، ۸ فلمیں چھانی جائیں اور ان کی مناسب ایڈیٹنگ کردی جائے تو انہیں یورپ میں ہونے والے بڑے بڑے میلوں میں تقریباً ایک ہی زمانے میں دکھایا جاسکتا ہے۔

۴۔ بعض ممالک میں امریکی اور ایرانی فلموں نے سینما ہال بک کر رکھے ہیں، اس کی وجہ سے دوسری فلموں کو نمائش کا وقت نہیں ملتا۔ یہ مسئلہ مقامی لوگوں کے تعاون سے کسی ہال کو لیز پر لیکر یا کوئی ہال تعمیر کر کے حل کیا جاسکتا ہے۔

۵۔ کینیا، تنزانیہ، برما، سیلون، وغیرہ جیسے ملکوں میں تجارت حکومت کی ایجنسیوں کے ہاتھ میں ہے۔ ایسے ملکوں میں فلموں کی برآمد وغیرہ کی بات چیت حکومت کو کرنی چاہیئے۔

۶۔ اسمگلنگ اور دوسرے ناجائز ذرائع سے ہماری فلمیں غیر ملکوں کو پہنچائی جاتی ہیں۔ اِن سے ہمیں جو نقصان ہوتا ہے اُس کا صحیح اندازہ نہیں لگایا۔ اس کا حل یہ ہے (الف) خام فلموں کے استعمال اور فلموں کی پرنٹ بنانے کی صورت میں خراب وغیرہ ہو جانے کی چھوٹ میں زیادہ سختی برتی جائے (ب) فلموں خصوصاً ایسی فلموں کی پرنٹ (نقول) جو ملک میں زیادہ کامیاب نہیں ان کے رکھنے یا اُن کو ایک جگہ سے دوسری جگہ لیجانے پر کڑی نگرانی (۳) ایسے ملکوں میں جہاں فلمیں اسمگلنگ کر کے لیجائی جاتی ہیں یا جن ملکوں میں لیجائے جانے کا شک و شبہ ہے وہاں مقامی لوگوں سے معاملہ کیا جائے تاکہ اگر فلمیں ناجائز طور پر لے جائی جائیں تو مقامی لوگ جو اس نام کے حقوق کے قانوناً حقدار ہیں، اپنے ملک کے حکام کی مدد لے سکیں۔

فلموں کی برآمد حکومت پروڈیوسر، برآمد کنندہ اور ایپک کی مشترکہ کوشش سے بڑھ سکتی ہے ایپک ایک مشترکہ پلیٹ فارم، مشترکہ مہم اور مشترکہ وسائل کے لیے کوشش کر رہی ہے اور ہمیشہ کرتی رہے گی۔ سب سے پہلی کوشش تو یہ ہونی چاہیے کہ مشرقِ وسطیٰ جو ایک زمانے میں ہمارے فلموں کی بڑی اچھی منڈی تھی میں ہماری فلموں کی مانگ بڑھے اور جنوبی افریقہ میں نیا بازار ملے۔ دونوں کام ہو سکتے ہیں در حالات امید افزا ہیں، ہمارے فلمیں معیار، مقبولیت اور قبول عام کے لحاظ سے کسی طرح کمتر نہیں ہیں۔ صرف بازار ڈھونڈھنے، ان کی مناسب تقسیم اور نمائش کے موثر تر اقدامات کی ضرورت ہے۔

آندھرا پردیش کے معاشی طور پر کمزور طبقوں کے لئے
آندھرا پردیش کی حکومت نے کیا کیا ہے ؟
گزشتہ ایک سال میں دس لاکھ ایکڑ زمینیں تقسیم کی گئی ہیں۔
قبائلی آبادی کی تیز رفتار ترقی کے لئے پلان میں مقررہ رقم میں دس گنا اضافہ کیا گیا ہے
قبائلی علاقوں کے تحفظ کے لئے اور قرض کے بوجھ کو کم کرنے سے متعلق قوانین بنائے گئے ہیں۔ ہری جنوں کی فلاح و بہبود کے کاموں کے لئے پلان میں پہلے سے ۱/۲ ۵ گنا زیادہ رقم رکھی گئی ہے۔
بڑے پیمانے پر کوشش
پسماندہ آبادی کے علاقوں کی معاشی ترقی کے لئے ایک کروڑ پچاس لاکھ روپے کی اسکیمیں شروع کی گئی ہیں۔
بے گھروں کے لئے گھر
ہری جنوں، آدیباسیوں اور پسماندہ طبقوں کے ستر ہزار خاندانوں کے لئے مکان مہیا کرنے کی غرض سے ریاستی حکومت نے ۱۲ کروڑ روپے کا پروگرام تیار کیا ہے۔
صرف یہی نہیں پسماندہ اور کمزور طبقوں کے لئے اور بہت سے اقدامات کئے جائیں گے

ڈوکومنٹری فلمیں

—— راج نرائن راز

۲۸۰۰ سے زیادہ فلمیں

ہر برس اندازاً ایک سو ڈوکومنٹری فلمیں
ہر ہفتے ایک نئی ڈوکومنٹری فلم
ہر ہفتے پندرہ زبانوں میں ایک نئی ڈوکومنٹری فلم
دیس کے ... ، سینما گھروں میں فلموں کی باقاعدہ نمائش
ہر ہفتے ۴ کروڑ فلم بین
ہر برس متعدد چھوٹے بڑے ملکی و سرکاری اعزاز
بدیس میں ہندوستانی فلموں کی نمائش
ہر برس دنیا کے بڑے فلمی میلوں میں شرکت
ہر برس بین الاقوامی فلمی میلوں میں ۳۰ سے ۴۰ اعزاز

یہ کارگزاری ہے فلم ڈویژن کی۔ ہندوستان میں ڈوکومنٹری فلموں کی تاریخ بڑی حد تک فلمز ڈویژن کی تاریخ ہے اور فلمز ڈویژن نتیجہ ہے عصری تقاضوں کا: جنہیں آزاد ہندستان کی حکومت نے محسوس کیا۔ یہ امر واقعہ ہے، لیکن اپنی جگہ صحیح جانتا ہے، بات صرف ڈویژن تک محدود نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ہندوستان میں ڈوکومنٹری فلموں کی تحریک ہی عصری تقاضوں کا نتیجہ ہے، عصری تقاضوں کے پیش نظر ہی ڈوکومنٹری فلموں کی تیاری کی ضرورت اور اہمیت کو محسوس کیا گیا تھا۔

۱۹۴۰ء کی دہائی کے آخر آخر میں دوسری عالمی جنگ چھڑ گئی تھی۔ حالات بتدریج پیچیدہ ہوتے جا رہے تھے۔ ہندوستان کی برطانوی سرکار ہندوستانیوں کو اپنی جنگی کوششوں میں پوری طرح شریک کرنا چاہتی تھی۔ اس غرض سے عوام تک پہنچنا ضروری تھا۔ ناخواندہ اکثریت تک لفظوں اور تحریروں کے ذریعے رسائی ممکن نہیں تھی۔ لہٰذا آواز اور تصویروں کو مفید مطلب پایا اور ان کا سہارا لیا گیا۔ ایک فلم ایڈوائزری بورڈ بنایا گیا۔ اور ملک کے دفاع سے متعلق فلمیں تھیکے پر بنوائی جانے لگیں۔

اگلی یعنی ۱۹۴۰ء کی دہائی کے شروع میں حالات مزید نازک ہو گئے تھے۔ جرمن، اطالوی اور جاپانی فوجیں ہندوستان سے قریب تر آ رہی تھیں۔ حکومت نے نشر و اشاعت کی مہم کو تیز کرنے کے لیے فلمی سرگرمیوں کو بڑھاوا دینے کا فیصلہ کیا۔ آرمی فلم یونٹ نے تربیتی فلمیں تیار کیں۔ انفارمیشن فلمز آف انڈیا نے اپنی ڈوکومنٹری فلموں کے ذریعے جنگی سرگرمیوں کی عکاسی کی۔ ان ڈوکومنٹری فلموں کا مقصد ہندوستانی عوام کو نازیوں اور فسطائیوں کے خلاف اتحادی فوجوں کی جنگ کے بارے میں معلومات فراہم کرنا تھا۔ ہر سینما گھر میں ہر شو میں ڈوکومنٹری فلم اور نیوز ریل کا دکھایا جانا قانوناً لازمی تھا۔ لوگ جنگ سے متعلق فلمیں دیکھتے دیکھتے اوب نہ جائیں، اسی خیال کے تحت ہندوستان کی دستکاریوں، ہندوستانی صنعتوں اور ہندوستانیوں کے رہن سہن کے بارے میں فلمیں بنائی اور دکھائی گئیں۔ ان فلموں کا ایک مقصد ہندوستانی عوام کو یہ احساس دلانا بھی تھا کہ اس جنگ میں ان کا کیا کچھ بازی پر لگا ہوا ہے۔

یہ تو وہ عصری تقاضے تھے، جو ہندوستان کی برطانوی سرکار نے محسوس کیے، لیکن ایسا نہیں کہ ان تقاضوں کو ہندوستانی فلم سازوں نے محسوس نہیں کیا تھا۔ دوسری عالمی جنگ سے کچھ پہلے، یعنی ۱۹۳۰ء کی دہائی کے وسط میں، ہندستان میں مختصر اور ڈوکومنٹری فلموں کی تحریک ڈاکٹر پی۔ وی۔ پاٹھک، ڈی جی تنڈولکر اور کے ایس ہرلیکر نے شروع کی تھی۔ یہ تینوں ہندوستانی فلم ساز مختصر فلم اور ڈوکومنٹری فلموں کے رموز و اسرار بالترتیب، پیرس، ماسکو اور جرمنی سے سیکھ کر آئے تھے اور ملک کے مجموعی مفاد کے پیش نظر ڈوکومنٹری فلموں کے فروغ میں دلچسپی رکھتے تھے۔ اس امر کی واضح مثال وہ اداریہ ہے جو موشن پکچرز سوسائٹی آف انڈیا کے رسالے میں ۱۹۳۰ء کی دہائی کے وسط میں شائع ہوا اور وہ قرارداد ہے، جو پہلی انڈین موشن پکچر کانگریس منعقدہ ۱۹۳۹ء میں پاس کی گئی تھی۔ اس میں ہندستانیوں کو ان کے دیس سے روشناس کرانے کے لیے باقاعدہ فلمی پروگراموں میں ثقافتی فلموں کے شامل کیے جانے پر زور دیا گیا تھا۔ ان ہندوستانی فلم سازوں کی کوشش کچھ زیادہ بارآور نہ ہوئیں۔ لیکن جب ہندوستان کی برطانوی سرکار نے ڈوکومنٹری فلموں کی طرف توجہ دی تو خدمات انہیں فلم سازوں کی حاصل کرنے کی کوشش کیں۔ فلم ایڈوائزری بورڈ کے لیے پہلی دو فلمیں، ڈاکٹر پاٹھک ہی نے ٹھیکے پر بنائی تھیں۔ یہ فلمیں تھیں He is in the Navy اور The Planes of Hindrstan۔ انفارمیشن فلمز آف انڈیا نے جس ہندوستانی فلم ساز کی خدمات حاصل کی تھیں، وہ عذرا میر تھے۔ عذرا میر نے فلم سازی کی تربیت ہالی وڈ

میں پائی تھی۔

پانچویں دہے میں حالات نے ایک بار پھر پلٹا کھایا۔ دوسری عالمی جنگ اتحادیوں نے جیت لی تھی لیکن برطانیہ کو ملک کو اندر اور ہندوستان میں پیچیدہ حالات کا سامنا کرنا پڑ رہا تھا۔ برطانیہ میں سوشلسٹ برسرِ اقتدار آ چکے تھے۔ ہندوستان میں آزادی کی مہم تیز ہو چکی تھی۔ طول طویل بات چیت کے نتیجے میں ہندوستان کی عارضی حکومت بنی — منزل سامنے تھی۔ مقصد کا حصول اب محض وقت کی بات تھی۔ عارضی حکومت نے کام سنبھالا تو شدید ردِ عمل کے طور پر پہلا وار انفارمیشن فلمز آف انڈیا اور انڈین نیوز پریڈ پڑا۔ قومی رہنماؤں کا خیال تھا کہ برطانوی پروپگنڈے کے یہی ادارے قومی آزادی کی تحریک میں روڑے اٹکا رہے تھے۔ لوگوں کو نشر و اشاعت کے گورکھ دھندوں میں الجھا کر گمراہ کر رہے تھے۔ عارضی حکومت نے ان اداروں کو ایک ایک روپے کی علامتی امداد دی۔ نتیجہ صاف ظاہر تھا۔ یہ دونوں فلم ساز یونٹ بند ہو گئے۔ یہ فیصلہ فی الواقع ایک ستم ظریفی تھی۔ اس کا احساس قومی رہنماؤں کو اور متعلقہ اشخاص کو اس وقت ہوا جب ۱۴-۱۵ اگست ۱۹۴۷ء کو انتقالِ اختیار کا وقت آیا۔ اس تاریخی واقعہ کو سلولائیڈ پر منتقل کرنے والا کوئی سرکاری ادارہ موجود نہ تھا اور یہ فرض غیر ملکی نیوز ریل تیار کرنے والوں اور دو پرائیویٹ فلم سازوں نے انجام دیا۔

اب ملک آزاد تھا۔ تعمیر و ترقی کے مرحلے اس کے سامنے تھے۔ تعمیر سارے ملک کی کرنا تھی۔ ترقی ساری قوم کو دینا تھی اور اس کے لئے عوام سے تال میل ضروری تھا۔ ماضی کی طرح اکثریت اس وقت بھی ناخواندہ تھی۔ انہیں آزادی کا صحیح صحیح مفہوم بتلانا تھا۔ ان کے لئے ماضی کے اقدار کی تشریح و توضیح کرنا تھی۔ انہیں مستقبل کے امکانات اور حال کے حقائق کا ادراک کرانا تھا۔ عقائد، رسوم، زبان لباس اور رہن سہن کے اختلافات کے باوجود انہیں اتحاد کے ایک رشتے میں منسلک کرنا، رنگارنگی میں یک رنگی کو نمایاں کرنا اور انہیں قومی زندگی کے دھارے میں برابر کا شریک بنانا تھا۔ چنانچہ سابقہ ایک بار پھر عصری تقاضوں سے تھا۔ یہی عصری تقاضے ۱۹۴۸ء میں فلمز ڈویژن کی تشکیل کا سبب بنے۔ انفارمیشن فلمز آف انڈیا کو ڈوکومنٹری فلمز آف انڈیا اور انڈین نیوز پریڈ کو انڈین نیوز ریویو کا نام دیا گیا۔

فلمز ڈویژن کی کارگزاریوں اور کارناموں کی طرف اشارہ مضمون کے شروع میں کیا جا چکا ہے۔ تاہم ہر نقطہ اپنی تفصیل چاہتا ہے۔ پہلی بات، فلمز ڈویژن ملک میں ڈوکومنٹری فلمیں تیار کرنے والا سب سے بڑا ادارہ ہے۔ یہ
ڈوکومنٹری فلمیں تیار کرنے والے دنیا کے بڑے اداروں میں
ایک ہے۔ اس کا شمار کینیڈا کے نیشنل فلم بورڈ اور ماسکو کے ڈوکومنٹری
دی نیوز ریل اسٹوڈیوز کے بعد ہوتا ہے۔ اس کی فہرست میں ۲۸۰۰ سے ز
فلموں کے نام درج ہیں۔ یہ ہندوستانی زندگی کے مختلف شعبوں سے متعلق
یہ مختلف اسالیب کی حامل ہیں۔ بعض کو ڈوکومنٹری فلموں کے اچھے
غیر ملکی پارکھوں نے بہت سراہا ہے۔ ان کو ملکی اور بین الاقوامی میلوں میں ا
ملے ہیں۔ فلمز ڈویژن کو یہ مقام، یہ مرتبہ ایک روز میں حاصل نہیں ہوا۔ یہ لگ
چوتھائی صدی کا قصہ ہے۔ اتنی کم مدت میں ایسی ترقی توجہ البتہ چاہتی ہے۔ ت
رفتار تیز رہی ہے۔ ترقی بتدریج ہوئی ہے۔ اس ترقی کو تشہیر، تذکر
تعلیم، تجربہ اور تخلیق جیسے مراحل میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ یہ مراحل دراصل
بھی ہیں جن کے تحت فلمز ڈویژن کی فلموں کو رکھا اور ان سے بحث کی جا
اس سفرِ ترقی کا ابتدائی مرحلہ تشہیر یعنی نشر و اشاعت تھا۔ اس دور میں ت
سوا گتوں اور برکتوں پر رہی۔ اس دور میں بیس منٹوں پر محیط ڈوکومنٹ
کو سلولائیڈ کا ایسا کوزہ تصور کر لیا گیا تھا جس میں معلومات کے اتھاہ دریا کو

"میں
ہوں
بس"
کا ایک منظر

انٹرویو کے انداز پر مبنی یہ تجرباتی فلم ملک کے مختلف حصوں کے نوجوانوں
خوشیوں اور خواہشوں، امید اور آرزوؤں، الجھنوں اور اندیشوں کی اچھی ترج
کرتی ہے۔ قومی اعزاز کے علاوہ یہ فلم ۱۹۶۸ء میں کراکو (پولینڈ) اور لندن
مختصر فلموں اور ۱۹۶۹ء میں سڈنی اور ملبورن کے بین الاقوامی فلمی میلوں
انعام پا چکی ہے۔

جاسکتا تھا مارٹے کی چڑیا کی طرح اس کا مفید ہونا لازمی تصور کیا جاتا تھا لیکن یہ صورت حال بہت دنوں قائم نہ رہ سکی۔

تشمیر کے بعد تذکرے کو لیجئے۔ تذکرے سے میری مراد سوانحی فلموں سے ہے یہ سوانحی فلمیں بہ ظاہر اشخاص اُن کے حالات اور زندگی کے مختلف شعبوں میں سر انجام دیئے اُن کے کارناموں سے متعلق ہیں لیکن واقعتاً یہ ہمارے ماضی و حال کے منہ بولتے مرقع ہیں "لوکمانیہ تلک" اس زمرے کی اولین فلموں میں سے ہے۔ اس کے بعد جو فلمیں بنیں ان میں ڈاکٹر کرشنے کی کہانی، ڈاکٹر ویس ویس ورما، لالا لاجپت رائے، ونوبا بھاوے، آچاریہ جگدیش چندر بوس، آچاریہ پرفلا چندر رے شامل ہیں۔ سورگیہ جواہر لال نہرو، سورگیہ لال بہادر شاستری ڈاکٹر ذاکر حسین مرحوم سے متعلق فلمیں بھی اس زمرے کے تحت آتی ہیں۔ عصری ہندوستان کے مشاہیر سے متعلق ان فلموں میں گاندھی جی کے حالات زندگی پر مبنی فلم خاص توجہ چاہتی ہے۔ گاندھی شتابدی برس کے لئے بنائی گئی ۳۳ ریلوں کی یہ فلم گاندھی جی کی سوانح حیات میں سے لی گئی ہے جسے ڈی جی تنڈولکر نے آٹھ جلدوں میں شائع کیا ہے۔ اس کی تیاری میں گاندھی جی سے متعلق نیوز ریلوں کے مختلف اجزاء سے بھی کام لیا گیا ہے۔ یہ شاید دُنیا کی سب سے لمبی سوانحی فلم ہے اس کی نمائش کے لیے ساڑھے پانچ گھنٹے درکار ہیں۔ اس سلسلے کی ایک اہم کڑی ستیہ جیت رے کی بنائی فلم ڈاکٹر رابندر ناتھ ٹیگور ہے اس فلم کو اوّل تا آخر ستیہ جیت رے کی کوششوں کا نتیجہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا۔ اس لئے کہ اس فلم کا مسودہ ستیہ جیت رے کا ہے، ہدایت کاری اور تیاری کے فرائض بھی انہوں نے انجام دیئے ہیں۔ کمنٹری تک خود ستیہ جیت رے نے دی ہے اس فلم میں ڈاکٹر رابندر ناتھ ٹیگور کی زندگی کے خاص خاص واقعات کو اور اس عظیم شاعر کی ہمہ جہت شخصیت کو بخوبی نمایاں کیا گیا ہے۔ اس زمرے کی دوسری اہم فلمیں ڈاکٹر امبیڈکر "سردار پٹیل" اور "بھگت سنگھ" ہیں۔ اس زمرے میں مشہور مصوروں مشہور موسیقاروں اور مشہور کھلاڑیوں سے متعلق بنائی فلمیں بھی شامل ہیں۔ ایسی فلموں میں نند لال بوس، راما ناتھن کرشنن، کے ڈی سنگھ بابو، استاد اللہ رکھا، روی شنکر اور امرتا شیرگل خصوصی توجہ چاہتی ہیں۔ راما ناتھن کرشنن بین الاقوامی اعزاز بھی پا چکی ہے۔ یہ فلم ٹینس کے مشہور ہندوستانی کھلاڑی راما ناتھن کرشنن سے متعلق ہے۔

عصری ہندوستان کی ان شخصیتوں کے علاوہ، تاریخی شخصیتوں کی سوانحی فلمیں بھی تیار ہوئی ہیں۔ ان میں سے گوتم بدھ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ بمل رائے پروڈکشنز کی بنائی اس فلم کے ہدایت کار راج بنس کھنہ ہیں۔ اس فلم میں مہاتما بدھ کی زندگی کی کہانی، مختلف ادوار میں بنی مہاتما بدھ کی مورتیوں کی مدد سے بیان کی گئی ہے۔ یہ مہاتما بدھ کی زندگی اور ان کے عہد کا بڑا موثر مرقع پیش کرتی ہے اس زمرے میں ہندوستان کی قومی یکجہتی کی علامت مغل بادشاہ اکبر سے متعلق بنی فلم اکبر کا ذکر ضروری ہے۔

تاریخی فلموں کے باب میں ان فلموں کا ذکر بھی ناگزیر ہے، جو بنیادی طور پر ہندوستان کی تاریخ اور ثقافت سے متعلق ہیں۔ ان فلموں کی اہمیت اس اعتبار سے بھی بہت زیادہ ہے کہ یہی ہماری آرٹ سے متعلق فلمیں ہیں۔ ان میں بعض کی نوعیت تجرباتی ہے۔ بعض سلو لائیڈ پر ہوئے بے حد کامیاب تجربے ہیں۔ ملک کے اندر اور بین الاقوامی میلوں میں ان فلموں کو بے حد سراہا گیا ہے۔ یہ فلمیں کون سی ہیں ــــ ان کا ذکر میں تجرباتی فلموں کے ذیل میں کروں گا۔ بہرحال یہ فلمیں ہندوستانی مصوری، موسیقی، مجسمہ سازی، مندروں، تاریخی یادگاروں، فن تعمیر کے نمونوں، رقصوں اور عوامی ڈراموں وغیرہ سے متعلق ہیں۔ اس زمرے میں شانتی ورما اور جے ایس بھونا گری کی فلم رادھا کرشنا سر فہرست آتی ہے۔ یہ فلم ہندوستانی تصویروں سے بنائی گئی ہے۔ اس فلم نے ہندوستانی ڈوکومنٹری فلموں کی تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا۔ ایک نئی طرح ڈالی ہے آرٹ سے متعلق ایک دوسری اہم ڈوکومنٹری فلم "انڈین آرٹ تھرو دی ایجز" ہے۔ اس نوع کی دوسری مثالیں "کیونیار آف انڈیا (ہندو) کیو ٹیمپلز آف انڈیا (بودھی)"، "مہابلی پورم"، "تاج محل"، "لافانی استوپا"، "شرے بیدا اور بیجاپور کے مندر" ہیں۔ اس باب میں ایم وادھوانی کی فلم "کھجوراہو" خصوصی اہمیت کی حامل ہے۔ اسے فلمی صناعی کا بے مثال نمونہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ اس کی موسیقی بے حد دلکش ہے یہ فلم کی مجموعی اثر انگیزی میں اضافہ کا سبب بنتی ہے "کھجوراہو" کو ملک کے اندر اور بیرونی ملکوں میں بے حد اور بجا طور پر سراہا گیا ہے۔

"مانڈو ــ مسرتوں کا شہر" نالندہ، "ناگارجن کونڈہ" وغیرہ جیسی شہروں سے متعلق فلمیں بھی اسی زمرے میں آتی ہیں۔ "مانڈو ــ مسرتوں کا شہر" میں نظموں کا استعمال اور آوازوں کا اہتمام بڑا موثر ہے۔ ایسی دوسری فلمیں "چنڈی گڑھ" "جموں"، "تروپتی" اور "ہریانہ" ہیں۔

اسی سلسلے میں ہندوستان کے کلاسیکی اور عوامی رقصوں، عوامی گیتوں اور موسیقی کی شاندار روایات سے متعلق فلموں کا ذکر بجا معلوم ہوتا ہے۔ یہ

فلمیں ہیں۔ بھارت ناٹیم "، "کتھا کلی" "آسام کے لوک ناچ"، "بنگال کے لوک گیت"۔ ہندوستانی رقصوں پر مبنی فیچر فلم جتنی لمبی رنگین فلم "دھرتی کی جھنکار" اپنے اصل ماحول اور گرد و پیش میں ایک جنت نگاہ، ایک فردوس گوش کے مصداق ہے۔ یہ فلمیں جنھیں میں نے تذکرے کے زمرے کے تحت لکھا اور جن کا مختصراً ذکر کیا، فی الواقع ایک زندہ تاریخ ہیں، ہمارے فنون لطیفہ کی۔ شہروں، مندروں اور تاریخی یادگاروں کی جو ہمارا تہذیبی ثقافتی سرمایہ ہیں۔ یہ فلم سازی میں ہماری ہنر مندی کا آئینہ بھی ہیں۔

اب تحریک و تشویق اور ہدایت کو لیجئے۔ یہ فلمیں مختلف بیماریوں سے بچنے کے طریقوں یا حفظان صحت کے اقدامات سے متعلق ہوں یا کسانوں کو کپاس، کاجو، آم یا آلو کی کاشت کے صحیح طریقوں کی جانکاری دلانے کے لئے ہوں، یا کسی اور مقصد سے بنائی گئی ہوں یہ ایک واضح مطمح نظر رکھتی ہیں۔ ہندوستان جیسے ملک میں ایسی فلموں کی ضرورت اور اہمیت مقدم ہے۔ کنبے کی منصوبہ بندی اور دوسرے مقاصد کی تکمیل کی تحریک اور تشویق دلانے کے لئے بنائی گئی فلمیں بھی اس ذیل میں آتی ہیں۔ یہ خاصی کامیاب ثابت ہوئی ہیں۔ ان فلموں کا تعلق ہندوستان اور ہندوستانی عوام کی زندگی سے بہت گہرا ہے۔ تحریک اور تشویق دلانے والی فلموں کے تحت برآمدات کو بڑھاوا دینے اور غیر ملکی سیاحوں کو ہندوستان آنے کی طرف متوجہ کرنے کے لئے بنائی گئی فلمیں بھی آتی ہیں۔ یہ فلمیں غیر ممالک میں ہندوستانی سفارت خانوں اور ایئر انڈیا کے ہوائی جہازوں میں دکھائی جاتی ہیں۔ اس ضمن میں کے ایل کھنڈپور کی فلم 'دارجلنگ' مشیر احمد کی "تاج محل" ایم وادھوانی کی فلمیں "کیرالہ" اور Glimpses of Assam سکھ دیو کی Wild life of India جگت مراری کی Hill Stations of South India خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ یہ فلمیں بیرونی سیاحوں کو بھارت آنے کی تشویق دلاتی ہیں۔ یہی نہیں ملک کے اندر بھی سیر و سیاحت کی سرگرمیوں کو بڑھاوا دیتی ہیں۔

تحریک و تشویق کے بعد مرحلہ تعلیم کا ہے۔

سماج میں مستقبل کے شہریوں کا بھی ایک اہم مقام ہوتا ہے۔ ان شہریوں کے لئے اور بڑوں کو روایتی فلمیں بھی اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہیں لیکن اُن کی تعلیمی ضرورتیں کہیں زیادہ مقدم ہوتی ہیں۔ فلم تعلیم میں بے حد معاون ہوتی ہے۔ اور تعلیمی فلموں کا یہی جواز ہے۔ ہندوستان میں تعلیمی فلمیں کچھ زیادہ تعداد میں تو نہیں بنیں لیکن سطح مرتفع دکن، "گنگا گوداوری، بھارت کی آب و ہوا"، "موسموں کا چکر"، "چڑیا گھر میں ایک دن" "کلکتہ

The Evolution and the Races of Man
Our feathered Friend - جیسی فلمیں اپنے مقصد میں بے حد ہی کامیاب ثابت ہوئی ہیں۔ اِن کے جلو میں ایک دنیا جماعت کے کمرے میں در آتی ہے۔ ان میں سے سکھ دیو کی فلم "The Evolution and the Races of Man" ہندوستان میں اور بیرون ممالک میں انعام جیت چکی ہے۔

ہندوستانی ڈوکومنٹری فلموں کی ایک خاصی بڑی تعداد ایسی ہے جو تحریر و تاریخ کا مرتبہ رکھتی ہیں۔ یہ فلمیں مختلف ممالک کے وزرائے اعظم، صدور، شہزادوں اور دوسری اہم شخصیتوں کے ہندوستان کے دوروں اور ہندوستانی رہنماؤں کے بیرونی ملکوں کے دوروں کی عکسی تحریریں ہیں۔ ایسی جو فلمیں بہت مقبول ہوئیں ان میں ملکہ ایلزبتھ دوئم اور ڈیوک آف ایڈنبرا کی ہندوستان میں آمد پر بنی رنگین فلم، جیکولین کینیڈی کے دورے سے متعلق فلم Magic Moment پوپ پال کی ہندوستان میں آمد سے متعلق فلم The Mission of Peace شامل ہیں۔ اسی طرح وزیر اعظم جواہر لال نہرو مرحوم کے دورۂ روس پر مبنی فلم "مترتا کی یاترا" اور روسی رہنماؤں کے دورۂ ہندوستان پر مبنی فلم بھارت درشن، ہندوستان اور روس دونوں ملکوں میں موضوع گفتگو رہی ہیں۔

تحریر اور تاریخ کے بعد مرحلہ تجربہ اور تخلیق کا ہے۔ اور یہی وہ مرحلہ ہے جس میں ہندوستانی فلم سازوں کے جوہر خوب کھلے ہیں۔ یہ فلمیں بڑی اہمیت کی حامل ہیں۔ محض اس لئے نہیں کہ یہ اعلیٰ تخلیقی معیار کو پیش کرتی ہیں، بلکہ اس لئے بھی کہ یہ ملک کے اندر تجرباتی فلموں کے لئے بڑھتے ہوئے رجحان کی مظہر بھی ہیں۔ تجرباتی فلموں کے سلسلے کی پہلی کڑی ہے۔

Symphony of Life ۔ ڈائریکٹر ٹی۔اے ابراہیم کی بنائی اس
ڈاکومنٹری فلم میں کوئی کمنٹری نہیں۔ایسی ہی ایک دوسری فلم
Symphony of Seasons ہے۔ پہلے مذکور فلم میں تصویریں اور
موسیقی باہم مل کر متاثر کرتیں اور گہرا تاثر چھوڑتی ہیں۔یہ فلم ہندوستان ہی
میں نہیں، دوسرے ممالک میں بھی توجہ کا خاص مرکز رہی ہے اس ذیل میں
کے ایس بھونا گری اور شانتی درما کی فلم رادھا کرشن اور موہن وادھوانی اور
کے ایس بھوناگری کی فلم کھجوراہو" خاص اہمیت کی حامل ہیں۔تصویر چوں اور
مورتیوں کی عکاسی سے بنی ان فلموں کے بعد تجرباتی فلموں میں جو تکنیک
اپنائی گئی وہ Animation تھی" My wise Daddy

"رادھا کرشن" کا ایک منظر

ہندوستان میں بنی یہ پہلی آرٹ فلم بین الاقوامی فلمی میلوں میں تو انعام
جیت چکی ہے۔اس فلم کو فلموں کا سب سے بڑا قومی اعزاز صدر جمہوریہ کا طلائی
تمغہ بھی مل چکا ہے۔

اور It is the limit اینی میشن یعنی ہاتھ سے
بنی تصویروں کو ذی جان بنانے کی تکنیک کی بہت اچھی مثالیں ہیں۔"سوئیم ور"
بھی اس سلسلے میں خصوصی توجہ چاہتی ہے۔یہ فلم انگوٹھے کے نشانات کی
تکنیک سے بنائی گئی ہے۔تجرباتی فلموں میں روبرو (Face to
Face) بڑی اہمیت کی حامل ہے۔کے ایس چاری اور ٹی اے
ابراہیم کی یہ جرات مندانہ فلم ٹیلی ویژن انٹرویو کے انداز پر مبنی ہے۔ یہ
۱۹۶۷ء میں عام انتخابات کے موقع پر نمائش کے لئے جاری کی گئی
تھی۔سکھ دیو کی تجرباتی فلم "میلوں دور ابھی جانا ہے"
کی کامیابی اس اعتبار سے توجہ چاہتی ہے کہ بمبئی، دہلی اور کلکتہ کے متعدد
صحافیوں اور مصوروں کے لیے" تجرباتی" فلمیں بنانے کا محرک ثابت ہوئی
ہے۔اس ذیل میں ایک ۱۲ سالہ لڑکی کی بنائی تصویروں پر مبنی کانتی لال راٹھور
کی فلم " Cloven Horizon " اور کلیمنٹ بائپس ٹا کی '
انکوائری' کا ذکر بھی ناگزیر ہے۔بائپس ٹا نے ایک اور فلم "بے پرواہی" بنائی
تھی۔لیکن یہ اُن کی پہلی تخلیق " انکوائری" کی سطح کو نہیں پہونچ پائی۔ ادھر
بنی تجرباتی فلموں میں جو کامیابی ایم ایف حسین کی
Through the eyes of a Painter کو حاصل ہوئی
ہے، وہ کسی اور کے حصے میں نہیں آئی۔اس فلم میں کوئی کہانی نہیں۔مصور کی آنکھ
نے راجستھان کو جس رُوپ میں دیکھا اسے سلولائیڈ پر منتقل کر دیا۔یہ فلم ہندوستانی
موسیقی کے تجرباتی استعمال کے امکانات کی بھی اچھی مظہر ہے۔خاندانی منصوبہ بندی سے
متعلق پرمود پتی کی فلمیں "حد، بے حد" اور "چھ، پانچ چار، تین، دو" اچھی تجرباتی
فلموں میں شمار کی جاتی ہیں۔موخر الذکر میں ارشاد پنجتن کے چپ سوانگ سے خوب
استفادہ کیا گیا ہے۔حالیہ تجرباتی فلموں میں "اور میں چھوٹی فلمیں بناتا ہوں" ،
"چمک دمک" ، "اننت"، "اندو، میرا نام"، "میرے سپنوں کا بھارت"، "روپ
اور ریکھائیں" خاص طور پر ذکر کے قابل ہیں۔ان میں سے بیشتر فلمیں تجرباتی فلموں
کے نئے رجحانات اور تجرباتی فلموں کی مقبولیت کی نشاندہی کرتی ہیں۔ ادھر
فلمز ڈویژن نے تجرباتی فلموں کی ترقی اور تیاری کے لئے ایک علیحدہ شعبہ قائم

ارشاد پنجتن کے چپ سوانگ پر مبنی پرمود پتی کی خاندانی منصوبہ
بندی سے متعلق فلم " چھ ، پانچ ، چار ، تین ، دو "

وہ کام کرسکتی ہے جو اخبارات اور ریڈیو دونوں نہیں کرسکتے۔ یہ کسی واقعے کی حقیقی تصویر ہمارے سامنے لاتی ہے۔ اس لیے نیوز ریل کے لیے ہمیشہ ایسے واقعات کی تلاش رہتی ہے جن میں حرکت پائی جاتی ہو یا جنہیں دیکھ کر جوش عمل پیدا ہو۔

انڈین نیوز ریویو ایک ہفتہ وار نیوز ریل ہے جو بمبئی میں تیار کی جاتی ہے اور ملک بھر میں تقسیم کی جاتی ہے۔ ملک کے مختلف حصوں میں تقریباً ۹ کیمرہ مین تعینات کیے گئے ہیں جو اہم واقعات کی تصویریں بھی بھیجتے ہیں۔ انڈین نیوز ریویو نے مختلف ملکوں کی نیوز ریل تیار کرنے کی ۲۰ تنظیموں کے ساتھ بھی تبادلے کے انتظامات کر رکھے ہیں جن سے انہیں بین الاقوامی اہمیت کے واقعات کو بھی ریل میں شامل کرنے میں مدد ملتی ہے۔

چونکہ نیوز ریل ہفتے میں ایک بار تیار کی جاتی ہے۔ اس لیے یہ خیال پیدا ہو سکتا ہے کہ یہ ریل خاص تاریخوں کے واقعات کے تعلق سے غیر دلچسپ ہو جاتی ہوگی۔ لیکن حقیقت یہ نہیں ہے جیسا کہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے۔ نیوز ریل وہ کام کرسکتی ہے جو عوامی رابطے کے دوسرے طریقوں سے نہیں کیا جا سکتا۔ کسی واقعے کو چونکہ اس کی پوری حرکت کے ساتھ فلم میں دکھایا جاتا ہے اس لیے نیوز ریل دیکھنے والوں میں ان واقعات میں خود اپنی شرکت کا احساس سا پیدا ہو جاتا ہے اور اس طرح نیوز ریل کے ذریعے ان خبروں کو پیش کیے جانے سے ان کا ایک نیا پہلو اُجاگر ہوتا ہے۔

اخبار نویسی میں واقعات کی گہرائی میں جا کر رپورٹنگ کے نئے رجحان کا اثر نیوز ریل پر بھی ہوا ہے۔ اب دنیا کے زیادہ ذمہ دار اخبارات محض خبروں کی اشاعت سے ہی مطمئن نہیں ہو جاتے بلکہ یہ ان کا پس منظر بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جدید زندگی اس قدر پیچیدہ ہے کہ رواں واقعات سے متعلق مختلف ذرائع سے فراہم کردہ معلومات کے ہزاروں ٹکڑوں کے باہمی تعلق اور ان کی اہمیت کو واضح کرنے کے لیے کسی ماہر کی ضرورت ہے۔

انڈین نیوز ریویو کو ایک مسئلہ یہ درپیش ہے کہ نیوز ریل چھ مہینوں سے زیادہ عرصے کے لیے سرکولیشن میں رہتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ دیہی علاقوں اور چھوٹے شہروں میں جب کوئی نیوز ریل پہنچے گی تو اس میں پیش کیے گئے واقعات تب تک بالکل پرانے ہو چکے ہوں گے۔ اس مسئلے پر قابو پانے کا طریقہ یہ ہے کہ واقعات کی گہرائی میں جا کر اور ان کے پس منظر کو مدنظر رکھتے ہوئے انہیں نیوز ریل میں دکھایا جائے۔ اس طرح یہ واقعات زیادہ جلدی پرانے نہیں معلوم ہوں گے۔

حال ہی میں انڈین نیوز ریویو کے علاقائی ایڈیشن شروع کیے گئے ہیں۔ یہ کام اصل میں پہلے ہی شروع کر دیا جانا چاہیے تھا۔ ہندوستان ایسے وسیع ملک میں ہر ہفتے نیوز ریویو میں ایسے واقعات کو پیش کرنا ممکن نہیں جن سے ملک کے تمام حصوں کے لوگوں کو دلچسپی ہو۔ اس کے علاوہ کئی واقعات ایسے ہوتے ہیں جن سے کسی خاص علاقے کے لوگوں کو ہی دلچسپی ہو سکتی ہے اس لیے یہ بات سینما دیکھنے والوں کے بہترین مفاد میں ہے کہ ایک ایسی نیشنل نیوز ریل تیار کی جائے جس میں قومی اہمیت کے اہم واقعات کو پیش کیا جائے اور ہر علاقے یا ریجن میں وہاں کے لوگوں کی دلچسپی کے واقعات پر بھی ایک علاقائی نیوز ریل تیار کی جائے۔ انڈین نیوز ریویو کے علاقائی نیوز ریلوں کے ذریعے یہی مقصد حاصل کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔

کچھ لوگ یہ خیال کرتے ہیں کہ کسی تھیٹر میں دکھائی جانے والی نیوز ریل عوامی رابطے کا فرسودہ طریقہ بن چکی ہے۔ جن ملکوں میں ٹیلی ویژن ترقی کر چکی ہے ان کے بارے میں تو یہ بات درست ہو سکتی ہے لیکن ہندوستان ایسے ملک میں ابھی کئی برسوں تک نیوز ریل عوامی رابطے کا ایک اہم ذریعہ رہے گی۔ یہ نہ صرف شہری بلکہ قصبوں و دیہات کے ناظرین کو بھی اپیل کرتی رہے گی۔ جیسا کہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے ان پڑھ افراد بھی، جو عوامی رابطے کے دوسرے ذرائع اخبارات وغیرہ سے فائدہ نہیں اٹھا سکتے، نیوز ریل سے متاثر ہوں گے کیونکہ صرف اس کے ذریعے واقعات کی ایک زندہ تصویر حاضرین کے سامنے پیش کی جا سکتی ہے اور جہاں تک ان پڑھ سامعین کا تعلق ہے، نیوز ریل ان کے لیے حالیہ واقعات کے بارے میں معلومات حاصل کرنے کا واحد ذریعہ بنی رہے گی۔ ممکن ہے کہ مستقبل میں انڈین نیوز ریویو کے دو مختلف ایڈیشن ہو جائیں ایک شہری علاقوں کے لیے اور دوسرا دیہی علاقوں کے لیے۔ ان دونوں ایڈیشنوں کے لیے واقعات کے انتخاب اور ایڈیٹنگ کے طریقے بھی مختلف ہو سکتے ہیں۔ شہری ناظرین کے لیے واقعات کو پیش کرنے کی رفتار تیز ہو سکتی ہے جبکہ دیہی ناظرین کے لیے یہ رفتار قدرے کم ہوگی۔

ویسے اب تک ٹیلی ویژن کی ترقی اب کوئی خواب نہیں رہی۔ بلکہ ہم اس کے قریب پہنچ چکے ہیں۔ اگرچہ ٹیلی ویژن کا دائرہ ملک بھر تک وسیع کرنے میں کافی عرصہ لگ سکتا ہے تاہم کچھ منتخب علاقوں میں ٹیلی ویژن سسٹم عنقریب ہی کام کرنا شروع کر دے گا۔ اس سے جو نئے حالات پیدا ہوں گے۔ نیوز ریل کو ان سے عہدہ برآ ہونے کے لیے تیار کیا جا سکتا ہے۔ ان تمام تبدیلیوں کے پیش نظر نیوز ریل کا مستقبل یقیناً بڑا روشن اور امید افزا ہے۔

●●

چلڈرنس فلم سوسائٹی

آر۔ پی۔ اگنی۔ ہوتری

آج کل فلمیں ہماری زندگی کا ایک اہم حصہ بن گئی ہیں اور بچوں میں تو فلم دیکھنے کا شوق حد سے بڑھا ہوا ہے۔ یہاں تک کہ بچے فلموں کی کہانیوں اور گیتوں کو ہی نہیں دہراتے بلکہ فلمی اداکاروں کے لباس اور بات چیت کرنے کے ڈھنگ تک کی نقل کرتے ہیں، اور وہ فلم میں دکھائی گئی مار پیٹ، ہنسی مذاق کو بڑے شوق سے دہراتے رہتے ہیں۔ دراصل کم سن بچے کا دل ایک کیمرے کی طرح ہوتا ہے۔ گھر میں، گلی میں، محلّے میں، اسکول میں، کھیل کے میدان میں ہونے والے واقعات اس کے دل پر تصویر کی طرح نقش ہو جاتے ہیں۔ اس لئے عام فلمیں بچوں کے لئے نقصان دہ ثابت ہو سکتی ہیں اور نہیں گمراہ کر کے غلط راستے پر ڈال سکتی ہیں۔ نیز جنسیات اور جرائم سے متعلقہ فلمیں تو ان پر بے حد بُرا اثر ڈال سکتی ہیں۔ عام فلموں میں دکھائے گئے عشق و محبت کے مناظر اس کی موسیقی اور گیت بھی اُن پر گہرے تاثرات چھوڑتے ہیں اور اِن فلموں کے دیکھنے سے اُن میں مایوسی اور قنوطیت پیدا ہونے کے ساتھ ساتھ خودکشی کا رجحان بھی پیدا ہو سکتا ہے۔

ہمارے ملک میں ماہرینِ تعلیم و قانون اور رہنماؤں نے اِن حالیہ برسوں میں موجودہ فلموں کا بچوں پر جو بُرا اثر پڑتا ہے اُسے شدت سے محسوس کرتے ہوئے اُن کے خلاف متعدد بار احتجاج کیا ہے۔ بڑے افسوس کی بات ہے کہ ہمارے ملک میں اس بارے میں باقاعدہ سروے نہیں کیا گیا کہ بچوں پر فلموں کا کیا اثر پڑتا ہے۔ یہاں تک کہ فلموں کے سنسر شپ سے متعلقہ کھوسلہ تحقیقاتی کمیشن نے بھی صرف امریکہ اور انگلستان میں کیے گئے سروے اور مطالعے پر ہی انحصار کیا ہے۔ اس نے خود اس بارے میں کچھ نہیں کہا۔ مذکورہ سروے سے معلوم ہوتا ہے کہ اِن فلموں کے دیکھنے سے بچے پستول اور بندوق چلانا چوری اور ڈاکہ زنی کے طریقے، شراب نوشی، جوا بازی، مقفل دروازے توڑنا، پولیس کو چکمہ دینا ایسی بُری عادتیں سیکھ جاتے ہیں۔

سینما ہمیں بے حد متاثر کرتا ہے اور ہماری تفریح کا ایک اہم ذریعہ ہے لیکن ہمارے ملک میں بچوں کی فلموں کی طرف بہت دنوں تک توجہ نہیں کی گئی۔ بالآخر مئی ۱۹۵۵ء میں حکومتِ ہند نے چلڈرنس فلم سوسائٹی کی بنیاد رکھی جس کا کام بچوں کی تفریح و تعلیم سے متعلق فلموں کی تیاری اور نمائش ہے۔ اس لحاظ سے یہ ملک کا ایک منفرد ادارہ ہے اور اس میں فلم پروڈیوسر

"راجو اور گنگا رام" فلم کا منظر

دیپک کا ایک منظر

ماہرین تعلیم، سماج سیوک اور سرکاری نمائندے سبھی شامل ہیں۔

سوسائٹی کے لئے بنائی جانے والی فلموں کی کہانیوں کا انتخاب ایک بہت ہی تجربہ کار اسکرپٹ کمیٹی کرتی ہے ۔بھاری بھر کم اور زیادہ اخلاقیات کا پراپیگنڈہ کرنے والی فلموں کی کہانیوں کو منظور نہیں کیا جاتا اور ایسی کہانیوں کا انتخاب کیا جاتا ہے جو بچوں میں دلچسپی پیدا کریں اور انہیں کوئی تعلیم بھی دیں۔ ملک کی سماجی اور معاشی حالات کو مدنظر رکھتے ہوئے اگرچہ زیادہ تر فلمیں ہماری قومی زبان ہندی میں بنائی گئی ہیں تاہم انہیں علاقائی زبانوں میں بھی ڈب کیا گیا ہے تاکہ سارے ہندوستان کے بچے اُن سے مستفید ہو سکیں۔

گزشتہ ۱۶ برس سے سوسائٹی بچوں کی تعلیم و تفریح کے لئے فلمیں بنا رہی ہے چونکہ یہ قوم و ملک کی ایک بہت بڑی خدمت ہے لہٰذا فلم کا ساز و سامان بنانے والی لیبارٹریاں اور اسٹوڈیو ایسی فلمیں بنانے والوں سے خاص رعایت کرتے ہیں۔ اور ان سے کم کرایہ وصول کرتے ہیں۔ بچوں کی افتادِ طبع اور ذہنی کیفیت کو مدِنظر رکھتے ہوئے سوسائٹی ۵۰ سے ۷۰ منٹ تک دکھائی جانے والی دلچسپ فلمیں تیار کرتی ہے اور اس کے ساتھ تین کارٹون اور کٹھ پتلیوں کی فلمیں بھی دکھائی جاتی ہیں۔ فلمیں، تاریخ، کھیل، مزاح، ہم جولی سے متعلق ہوتی ہیں۔ اور ان میں بچوں کی دلچسپی کا خاص خیال رکھ[...]

بچوں کی فلموں سے آمدنی حاصل کرنے کے لئے ملک کے مختلف علاقو[ں] ڈسٹری بیوٹروں کو یہ فلمیں دی جاتی ہیں اور وہ صبح کے شوؤں میں اُن کی [نمائش] کرتے ہیں۔ علاوہ بریں سوسائٹی خود براہِ راست دہلی کے سپرو ہاؤس اور [...] تالکٹورا ہال میں اتوار اور دوسری عام تعطیلات میں بچوں کی اِن فلموں کی [نمائش] کرتی ہے۔ دوسرے بڑے بڑے شہروں میں فلمیں دکھانے کے لئے ایسے [انتظامات] کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔

سوسائٹی کی ۱۶ ملی میٹر کی فلموں کی ایک لائبریری بھی ہے۔ اسکول[وں،] بہتری و بہبود کے ادارے، صنعتی مزدوروں کی کالونیاں وغیرہ اس ک[ی ممبر] ہیں۔ انہیں سوسائٹی معمولی کرائے پر ۱۶ ملی میٹر کی فلمیں فراہم کرتی ہے۔ بچو[ں کی] دل بستگی کے لئے ہسپتالوں اور یتیم خانوں میں بھی ان فلموں کے شو کئے جا[تے ہیں۔] مرکزی حکومت کا محکمہ فیلڈ پبلسٹی، ریاستی حکومتیں، میونسپل ادا[رے] سوسائٹی سے فلمیں خرید کر اپنی موٹر گاڑیوں کے ذریعہ شہروں اور گاؤ[ں میں] دکھاتے ہیں۔ اندازہ ہے کہ ملک میں لگ بھگ ۴ کروڑ بچے، بوڑھے ا[ور] ہر سال یہ تصویریں دیکھتے ہیں۔ اس کے علاوہ یورپ، امریکہ، کینیڈا اور [...] ہمارے بچوں کی فلمیں بڑی مقبول ہو رہی ہیں۔

جل دیپ کا ایک منظر

کئی بار سوال اٹھتا ہے کہ بچّوں کی فلم کسے کہتے ہیں؟ کیا ایسی فلمیں جس میں بچّہ ہیرو ہو یا جس میں بچہ ہیرو نہ بھی ہو لیکن وہ بچّوں کے دیکھنے کے لائق ہو؟ عملی طور پر ایسی سبھی فلمیں جنہیں دیکھنے سے بچوں کا دل بہلتا ہو، اُن کے اخلاق پر اچھا اثر پڑتا ہو، اور ان کی تفریح کے ساتھ ساتھ تعلیم اور جانکاری میں بھی اضافہ ہوتا ہو بچوں کی فلمیں کہی جاسکتی ہیں۔ چونکہ فلم آنکھوں اور کانوں کے ذریعے بچّے کے نازک دل پر گہرا اثر ڈالتی ہے اس لئے بچّوں کے لئے فلم کا انتخاب کرتے وقت بڑی احتیاط کی ضرورت ہوتی ہے۔

آج تک بچّوں کی فلم سوسائیٹی ۷۵ سے اُوپر فلمیں بنا چکی ہے جن میں سے ۱۳ فلموں کو ملکی اور غیر ملکی انعام حاصل ہو چکے ہیں۔

چلڈرنس فلم سوسائٹی کی پہلی فلم "جل دیپ" ۱۹۵۶ء میں تیار ہوئی تھی۔ ایک اور فلم کا نام ہے "اسکاوٹ کیمپ" اس فلم میں دکھایا گیا ہے کہ کیسے دو اسکاوٹ بچے بھٹک کر ڈاکوؤں کے غار میں پہونچ جاتے ہیں۔ ان ڈاکوؤں نے آس پاس کے لوگوں کو بہت تنگ کر رکھا تھا یہاں تک کہ پولیس بھی انہیں پکڑ نہ پائی۔ دونوں بچّوں نے ہمت اور چستی سے کام لے کر ڈاکوؤں کو گرفتار کرا دیا۔

سوسائٹی کی ایک دُوسری فلم کا نام "گلاب کا پھول" ہے۔ نام سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ فلم مرحوم وزیراعظم شری جواہر لال نہرو کے بارے میں ہوگی کیونکہ انہیں گلاب کے پھول اور گلاب کے پھولوں جیسے بچّے بڑے پیارے تھے لیکن یہ فلم جواہر لال نہرو کی نہیں بلکہ مغل فرمان روا جلال الدین اکبر کے بچپن کی کہانی بیان کرتی ہے۔ ہونہار بروا کے چکنے چکنے پات۔ اکبر چھوٹی عمر میں ہی بڑا نیک اور رحم دل تھا۔ ایک دن وہ جنگل میں سیر کر رہا تھا کہ اس کی ملاقات ایک غریب لڑکے سے ہوئی اور پھر فوراً دونوں میں دوستی ہوگئی اس کے بعد وہ جنگل میں ہر روز ملنے لگے۔ جب اکبر گدی پر بیٹھا تو اس کا جلوس بڑی شان و شوکت سے نکالا گیا۔ بازار میں ایک جگہ ہجوم کے اندر وہ غریب لڑکا بھی کھڑا تھا جیسے ہی شہنشاہ کی سواری اس جگہ پہونچی لڑکے نے آگے بڑھ کر شہنشاہ کو گلاب کا پھول پیش کیا اور شہنشاہ اکبر بھرے بازار میں اپنے دوست کے ساتھ بڑی محبت اور اخلاق سے پیش آیا۔ کہانی کا نچوڑ یہ ہے کہ سچی دوستی میں امیری غریبی کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔

ایک دوسری فلم "ایکتا" میں دکھایا گیا ہے کہ پُرانے زمانے میں کس طرح دشمن نے ہماری آپس کی پھوٹ سے فائدہ اٹھا کر ہمیں غلامی کی زنجیروں میں جکڑ لیا۔

ہمارے رہنماؤں اور قوم پرستوں نے جنگِ آزادی میں کیا کیا ستم جھیلے اور کیا کیا قربانیاں دیں۔ یہ سب کچھ "۲۶ جنوری" نامی فلم میں دکھایا گیا ہے۔ آزادی کے بعد کا حال خاص کر راج دھانی میں ہر سال ۲۶ جنوری کو ہونے والی یوم جمہوریت کی پریڈ کے مناظر اس فلم میں شامل ہیں۔ اسی طرح منشی پریم چند کی کہانی "عید مبارک" میں ایک ننھے بچّے کا اپنی دادی سے پیار دکھایا گیا ہے۔ عید کے میلے میں جب سبھی امیر غریب بچّے مٹھائیاں، میوے اور شربت خرید رہے تھے یا کھیل کود میں مست تھے۔ یہ ننھا بچہ میلے کے لئے ملے ہوئے پیسوں سے اپنے لئے کچھ نہ خرید کر اپنی دادی کے لئے ایک چمٹا خرید لایا تاکہ کھانا پکاتے وقت اس کی دادی اماں کا ہاتھ نہ جلے۔

فلم "دلی کی کہانی" بھی ایک دلچسپ اور معلوماتی فلم تھی اس میں ہندوستان کے پہلے صدر محترم ڈاکٹر راجندر پرشاد کی زبانی "دلی کی تاریخ کے نشیب و فراز بیان کئے گئے ہیں۔

ہمارے راشٹر پتا مہاتما گاندھی کہا کرتے تھے کہ سچائی کی ہمیشہ جیت ہوتی ہے۔ "باپو نے کہا" نامی فلم میں بچوں کے لیڈر چنچل راجہ پر گاندھی جی کا یہ پیغام گہرا اثر کرتا ہے اور وہ اس پر عمل کر کے اپنے لالچی باپ کو جو جھوٹ اور بے ایمانی کے ذریعے غریب کسانوں کو لوٹا کرتا تھا سچائی کے راستہ پر لے آتا ہے۔ ۱۹۶۲ء میں ہندوستان پر چینی حملے کے بعد سوسائٹی نے دو فلمیں بنائیں۔ ایک کا نام "چتر بالک" اور دوسری کا نام "بوند بوند سے ساگر" ہے۔ پہلی فلم میں دکھایا گیا ہے کہ کس طرح بچّے افواہیں پھیلانے والوں اور چور بازاری کرنے والوں کو

"پانچ پتلیاں" کا ایک منظر

قانون کے حوالے کرنے میں مدد دے سکتے ہیں۔ دوسری فلم یہ بتاتی ہے کہ بچّے نازک موقعوں پر کس طرح ملک کی خدمت انجام دے سکتے ہیں۔ انہی بچّوں نے ان دنوں گھر گھر جا کر قومی دفاعی فنڈ کے لئے لاکھوں روپے جمع کر دکھائے۔

سوسائٹی کی تمام فلمیں بچّوں کو اچھی باتیں سکھانے کے علاوہ خاصی دلچسپ ہیں، اور کہانی کا لطف اپنی جگہ قائم رہتا ہے۔ فلم میں کام کرنے والے بھی بچّے ہی ہوں تو دیکھنے والے بچّوں کو اور بھی مزا آتا ہے۔ ••

کنڑ

اڑیہ

مرنال سین کی "میٹرامنش" جو باہر بھی گئی

"سنت تکارام"

[illegible]

"لکشمی"

"سبھاپتی"

"ہریش چندرا"

"نوابو"

مراٹھی

بھارتی فلم کلچر کی جنم داتا مراٹھی سینما ایک عظیم ماضی کے بعد حال کی کش مکش میں ہے۔
(اوپر) عظمت ماضی کی جھلک ، راج کمل کی "رام جوشی"
(دائیں) حال میں انعام یافتہ "پونا کا ٹھیا ڈھونڈھی" اور "سامینی"۔ زندگی سے ناطہ اب بھی باقی ہے۔

تامل

بالا یوگنی" ۱۹۳۶ء

ملیشوری

تامل کی بہترین فلم "ملیشوری" کا ایک منظر

سبولکشمی سیوا سدن میں

سُبرامنیم کے "تیاگ بھومی" (۱۹۳۳ء)

وہاں آیا تو اس کی بہادری دکھانے کے لیے اس سے لڑائی دکھائی گئی اور تمام منظر کو فلما کر فلم کا حصہ بنا لیا گیا۔ ۱۹۳۰ء کے ابتدائی دور میں فلموں میں اس طرح جنگلی ریچھ پیش کرنا ایک غیر معمولی واقعہ تھا۔

۱۹۳۹ء اور ۱۹۴۱ء کے دوران 'اندرا مالتی' اور 'موتو مولی' دو فلمیں منظر عام پر آگئیں۔

جنگ کے بعد کی معاشی حالت نے ملک کی دیگر فلمی صنعتوں کی طرح آسامی فلمی صنعت کو بھی متاثر کیا۔ اس کے علاوہ سینما گھروں اور فلم بینوں کی کمی کی وجہ سے بھی اس کی رفتار سست رہی بلکہ آج بھی آسامی میں فلمیں تجارتی نقطہ نظر سے نہیں بلکہ شوقیہ طور پر ہی بنائی جاتی ہیں۔

اگرچہ جنگ کے بعد بھی کچھ نوجوانوں اور فلم سازوں نے فلمیں بنائی تھیں تاہم آسامی فلمی صنعت کی رفتار سست رہی۔ آج بھی آسامی فلمیں سماجی پس منظر پر مبنی ہیں اور شوقیہ تفریح کی غرض سے بنائی جاتی ہیں۔

ان فلموں میں سے 'اپے رُن' اور ڈاکٹر بینر بروا کو عالمی فلمی میلے میں ہندوستانی فلموں کی نمائندگی کرنے کے لیے منتخب کیا گیا تھا۔ 'ربی گولی' کو ۱۹۶۶ء میں صدر جمہوریہ نے نقرئی تمغہ عطا کیا تھا۔ "ڈاکٹر بینر بروا" کو ۱۹۷۰ء کی بہترین آسامی فلم قرار دیتے ہوئے حکومت ہند نے ۵۰۰۰ روپے کا نقد انعام اور اس کے ڈائرکٹر برجینی بروا کو تمغہ عطا کیا۔

جیوتی پرشاد
اگروالا

اگرچہ آسامی فلمیں بہت کم تعداد میں بنتی ہیں تاہم کچھ فلمیں مثلاً "ایرا باٹر سور، سارائٹ، سیراج، ماک آرو مرام، منی رام دیوان اور سنگرام بڑی عمدہ تصویریں تھیں اور مختلف مذاق کی ترجمانی کرتی تھیں۔

ڈاکٹر بھوپین ہزاریکا نے ایک بڑا دلیرانہ تجربہ کیا۔ اور فلم 'تقدیر' کو آسامی میں ڈب کر کے بھاگیہ کے نام سے اور آسامی فلم 'پتی دھونی' کو کھاسی میں ڈب کر کے پیش کیا۔ موجودہ دور کے آسامی فلم سازوں میں ڈاکٹر بھوپین ہزاریکا، نپ بروا، بروبین بروا، انور حسین کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے علاوہ، وجے شنکر، چن گوسوامی، گیانندا ککوتی، ودیا راؤ، ایوا اچاریہ اور بنیاد اس نے بھی اس میدان میں اچھا نام پیدا کیا ہے۔

۱۹۳۵-۵۵ء کے بیس برس کے عرصے میں صرف گیارہ آسامی فلمیں بنائی گئیں۔ اب ان کی تعداد بڑھتی جا رہی ہے۔ ۱۹۵۷-۶۲ء کے دوران ۱۴ فلمیں منظر عام پر آئیں، اور اب حال ہی میں آسام کی زندگی، کلچر اور میلوں پر ڈاکومنٹری فلموں کے علاوہ بہت سی فیچر فلمیں بنائی گئی ہیں۔ جن میں زیادہ سماجی پس منظر کی ہیں۔ مثلاً ڈاکٹر بینر بروا، بروار سنسار، ایرا جاتے کر چلیک بجولی، مکنا، ماتو اور دالو۔ اس وقت جو آسامی فلمیں تکمیل کے مرحلے میں ہیں ان میں اوپر جھالا، گنگا چلو نیر، پاکھی، کاجی رنگا تاتھی، بھراں خصوصاً قابلِ ذکر ہیں۔ حکومت آسام بھی آسامی فلمی صنعت کی ترقی کے لیے بڑے پیمانے پر امداد کر رہی ہے اور اس سلسلے کی اہم کڑی گوہاٹی کے قریب کاہلی پارا میں حکومت کی جانب سے ایک اسٹوڈیو کی تعمیر ہے۔ یہ اسٹوڈیو بہت جلد پوری طرح کام کرنے لگے گا۔ اس سے آسام کے علاوہ مشرقی ریاستوں منی پور، ناگالینڈ اور منیفا کے فلمسازوں کو فلمیں بنانے میں بڑی مدد ملے گی۔

بنگالی

پارتھیا گھوش

بھارت میں فلموں کا آغاز اگرچہ بمبئی میں ہوا لیکن بطور فن اس کی ابتدا بنگال میں ہوئی اور سچ پوچھئے تو قومی فلم کلچر کو بنگالیوں نے جتنا مالا مال کیا اس کی مثال ملنی مشکل ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ جس زمانے میں فلم کی ابتدا بمبئی میں ہوئی تو وہ شہر کوئی ثقافتی مرکز نہیں تھا۔ کلکتہ یا مدراس کے برعکس اس کی تہذیبی انفرادیت نہیں تھی۔ محض ایک تجارتی مرکز ہونے کے سبب ملک کے مختلف گوشوں کے لوگ بمبئی میں آباد ہو گئے تھے۔ فلمیں شروع ہوئیں تو وہ ایک کاروبار بن گئیں۔ اگرچہ دادا صاحب پھالکے اور ان کے بعد شانتا رام اور محبوب نے فلم کو سماج اور زندگی سے قریب لانے کی زبردست کامیاب کوششیں کیں لیکن فلم آرٹ پھر بھی بنگال ہی میں پروان چڑھا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ بنگال ہندوستان کی سیاسی اور تمدنی نشاۃ ثانیہ کا گہوارہ تھا۔ مصوری، موسیقی، ادب، صحافت اور سیاست کے میدان میں۔

۱۹ویں صدی سے لے کر بیسویں صدی کے وسط تک بنگال نے ان گنت نامور ہستیاں پیش کیں اور ایسے وقت جب کہ بمبئی میں اور باقی ملک میں فلم کو عزت کی نظروں سے نہیں دیکھا جاتا تھا۔ بنگال میں نہ صرف اسے سماج و تمدن کا جزو مانا گیا، بلکہ اپنے زمانے کے عظیم ترین لوگ جیسے رابندر ناتھ ٹیگور اس کے سرپرست تھے۔ بنگال کی موسیقی، سماجی روایات، سیاسی بیداری اور سب سے بڑھ کر بنگالی ناول اور افسانے فلموں کو فن کی سطح پر لانے کے محرکات کا مقام رکھتے ہیں۔ ایسی فضا کے باوجود ابتدائی دنوں میں

جیسا ادارہ نہ قائم ہو سکتا تھا اور نہ پروان چڑھ سکتا تھا۔ بمبئی کی چند
ت فلمی ہستیاں جیسے پرتھوی راج کپور، کیدار شرما، خواجہ احمد عباس
نے والوں میں طلعت محمود بنگال ہی میں پروان چڑھے۔ خواجہ احمد
ں کی "دھرتی کے لال" اپٹا ۱۹۴۶ء کے ماحول کے بغیر نہیں بن سکتی
— ویسے جب تک فلمیں خاموش تھیں شاید بنگالی فلم بھی بمبئی کی فلموں
رح پارسی تھیٹر سے قریب تھی لیکن جب بولتی فلمیں بننے لگیں تو بنگالی
ں کو اپنی اصلی شخصیت حاصل کرنے کا موقعہ ملا۔ تاہم پھر بھی دھیرین گنگولی
یں ڈی جی کے لقب سے بھی یاد کیا جاتا ہے) جیسے باشعور فن کاروں
خاموش فلموں کے ذریعے بھی سماجی بیداری کے موضوع پیش کرنے
شش کی۔ مثلاً ۱۹۲۱ء میں بنائی ہوئی ان کی فلم "لندن پلٹ" ایک
جائزہ تھی۔ ہندوستانی ماحول میں فرنگی اثرات کے سرائت کر جانے کا۔
مختصر یہ کہ بنگال نے فلم کے میدان میں مختلف طرح سے ملک کی رہنمائی
ی۔ این۔ سرکار نے یہاں واحد انتظام کے تحت پہلا اسٹوڈیو تھیٹرز کے
سے قائم کیا جو دوسری عالمی جنگ کے زمانے تک معیاری فلموں کا
مرہا۔ کلکتہ ہی میں ۱۹۲۹ء میں بولتی فلمیں دکھانے والا پہلا سینما
مستون پکچر پیلس قائم ہوا۔ جنوبی ہند کی زبانوں کی پہلی فلمیں بھی
ں۔ مشرقی ہند کی زبانوں کی فلموں کا جنم استھان بھی بنگال ہی ہے۔
اقو یہ ہے کہ پنجابی اور سندھی کی ابتدائی فلمیں بھی بنگال میں بنیں
ے ہٹ کر دوسرے علاقوں کے فلم ساز بنگال میں فلم سے متعارف
ر اپنے اپنے
قوں کو لوٹتے
ر وہاں بنگال
ے لائی ہوئی
خشی سے دیئے
تے اس کے
دہ بنگال سے
ل کر بنگالی فلمساز
ر اداکار بمبئی جاتے
ر وہاں اعلیٰ معیار
فلمیں بناتے۔ اس
تفصیل کیا بتائیں

مسٹر دھریندرا ناتھ گنگو پادھیائے

یہ تو تاریخ کا حصہ بن چکا ہے۔ مختصراً یہ کہ بنگال میں فلم بطور ایک فن کے سامنے آئی، پروان چڑھی اور سارے ملک پر چھا گئی۔

لیکن پھر بھی بنگالی فلم کی کہانی عروج وزوال و عروج کا سلسلہ ہے ۱۹۳۱ء سے لے کر ۱۹۶۹ء تک بنگال میں بنگالی زبان کی ۱۱۶۸ فلمیں بنیں بنگالی فلموں کا سنہرا دور ۱۹۳۱ء سے لے کر ۱۹۴۰ء تک رہا۔ اس دور میں دیوکی بوس، نتن بوس، پی سی بروا اور دھیرین گنگولی جیسی ہستیاں کارفرما رہیں جنہوں نے نہ صرف فلم کو مقصدیت عطا کی بلکہ زندگی سے بھی قریب لایا۔

۱۹۴۰ء کے بعد بنگال سیاسی وسماجی ابتری اور معاشی انتشار کا شکار رہا۔ قحط بنگال نے اور دوسری عالمی جنگ نے فلمی صنعت کو پارہ پارہ کر دیا۔ بدنصیبی کا یہ دور حصول آزادی تک قائم رہا۔ فلم کے میدان میں بنگال کی رہنمائی جاتی رہی اور خود بنگال میں بنگالی فلمی صنعت اقتصادی انتشار کا شکار بن گئی جس کے باعث ہندی فلمیں چل پڑیں۔

آزادی کے بعد پھر ایک نئی رو چلی لیکن اس میں تہلکہ ستیہ جیت رائے کے زمانے میں آیا۔ ستیہ جیت سے پہلے بنگالی سینما میں ہلچل پیدا کرنے والے تھے۔ بمل رائے جن کی فلم "ادیر پاتھے" ۱۹۴۴ء میں بنی اور جسے انہوں نے ۱۹۴۶ء میں "ہمراہی" کے نام سے ہندی میں بنایا۔ اس فلم نے بنگالی سینما کو ایک نئی زندگی اور ایک نیا اعتماد دیا۔ بنگال میں اپنے قیام کے زمانہ میں بمل رائے نے تین بنگالی اور تین ہندی فلمیں بنائیں اور ثابت کر دکھایا کہ شیر بنگال ابھی زندہ ہے۔ اس تاریک دور میں بھی بنگال سے نکلنے والی ہندی فلموں کے معیار کا اندازہ ان فلموں سے کیجئے۔ ۱۹۵۲ء میں ہیمن گپتا نے "چھوٹی ماں"، کارتک چیٹرجی نے "یاترک" (جس میں پہلی بار ہمالہ کی برفانی چوٹیوں کو فلم کا پس منظر بنایا گیا) اور دیوکی بوس نے "رتن دیپ" بنائی۔ ۱۹۵۳ء میں آئی اگردوت کی "بابلہ" جسے وینس کے فلمی میلے میں انعام ملا۔ بمل رائے شاید بنگال میں رہتے تو اپنے پیدا کئے ہوئے انقلاب کو اور گہری اور دیرپا صورت دے سکتے۔ لیکن انہوں نے جلد ہی بمبئی کا رخ کیا جہاں انہوں نے اپنی کمپنی کھول لی اور "دو بیگھہ زمین" جیسی فلم بنائی۔

جس تہلکے کا میں نے ذکر کیا ہے اس کے پیچھے ایک تاریخ ہے۔ اور وہ یہ کہ ۱۹۵۱ء میں پہلی بار ایک بین الاقوامی فلمی میلہ لگا جس میں اس زمانے کی چند عظیم ترین تصویریں دیکھنے کو ملیں ان میں جاپان کے اکیرا کوروساوا

کی "راشومون" اور "یوگی وارسیو" اٹلی کے دتوریو دی سیکا کی "بائیسکل چور" اور سویڈن کے انگمار برگ مین کی "ساتویں مہر" جیسی شہرہ آفاق فلمیں تھیں۔ کلکتے کے فلمسازوں اور فلم بینوں پر ان فلموں نے گہرا اثر چھوڑا۔ اتفاق کی بات ہے کہ اسی زمانے میں نامور فرانسیسی ڈائرکٹر ژاں رینائے اپنی فلم "ندی" کی شوٹنگ ہگلی کے کنارے پر کر رہے تھے۔ ایک اشتہار باز فرم کے نوجوان آرٹسٹ کو ان کے نام اور کام سے بڑی دلچسپی تھی چنانچہ دہ روز ہگلی کے کنارے ژاں رینائے کو فلم بناتا دیکھتے

تھے۔ یہ فلم اسٹوڈیو کے اندر نہیں بلکہ ندی کے کنارے حقیقی لوگوں کے درمیان فلمائی جا رہی تھی۔ نوجوان آرٹسٹ کو یہ بات بہت پسند آئی۔ ان کے ذہن میں ایک زمانے سے بھوتی بھوشن کی "پتھر پنچالی" نام کی ناول گھوم رہی تھی رینائے کو دیکھنے کے بعد انہوں نے تہیہ کر لیا کہ اس ناول پر مبنی فلم بنانے کی آرزو پوری کریں۔ چنانچہ وہ اتوار یا کسی چھٹی کے دن اس کہانی کو فلم کا روپ دینے میں مصروف ہو جاتے۔ کسی طرح ادھر ادھر سے روپیہ حاصل کر کے اپنے دوستوں کی مدد سے ۱۹۵۵ء میں انہوں نے یہ فلم بنا ڈالی۔ اور اس فلم کا بننا تھا کہ ایک بگولہ فلمی دنیا میں حرکت میں آ گیا۔ دنیا کے جس فلمی میلے میں یہ گئی وہاں اسے اپنے دور کی عظیم ترین تصویر مان لیا گیا اور ساری دنیا کی فلمی تاریخ میں سب سے زیادہ انعامات اسے ملے۔ بہت جلد اس فلم کے ڈائرکٹر نے ناول کے باقی حصے کو دو فلموں کی صورت دیدی اور وہ تھیں "اپراجیتو" اور "اپور سنسار"۔ ان تین فلموں کو ساری دنیا کے نقادوں نے انسانیت کے اعلیٰ ترین فلمی ورثے کا حصہ مانا اور برلن میں منعقد ہونے والے ایک سالانہ فلمی میلے میں "پتھر پنچالی" اور "اپراجیتو" کو فلمی تاریخ کی بارہ عظیم ترین فلموں اور ان کے بنانے والے کو پوری فلمی دنیا کے آٹھ عظیم ترین ڈائرکٹروں میں شامل کیا۔ یہ مایہ ناز ہستی ستیہ جیت رائے کی ہے جنہوں نے تب سے اب تک ہر سال کوئی نہ کوئی اعلیٰ فلم پیش کی جو فن کے اعتبار سے حسین اور بے مثال رہی ہے۔ خاص کر "پرشس پتھر"، "جلسہ گھر"، "دیوی"، "کنچن جنگا"، "مہانگر"، "کاپرش و مہاپرش"، "چارولتا"، "ارنیر دن راتری"، "گوپی گائین باگھا بائین" اور تازہ ترین "پرتی دندی"۔ ستیہ جیت کا فلمی آفاق پر نمودار ہونا ۱۹۵۵ء کا حادثہ نہیں بلکہ ۱۹۵۵ء کے بعد کی بنگالی فلم کی حیات نو کا سنگ میل ہے۔ ستیہ جیت نے بتا دیا کہ فلم سیاسی سماجی و اقتصادی انتشار کے زمانے میں بھی اعلیٰ ترین تخلیقی قوتوں کا مخزن اور آئینہ ہو سکتی ہے۔ بنگال کے اسٹوڈیو معمولی ہوں تو کیا ہوا، بنگال کی صلاحیتیں محدود نہیں۔ بنگالی فلموں کا بجٹ محدود ہوا تو کیا ہوا بنگالی فلم ساز کے تخیل کی اڑان محصور نہیں۔ بنگالی فلموں کی مارکیٹ محصور ہو تو کیا ہوا ان کی اپیل صرف مقامی نہیں بلکہ عالمی ہے۔

ستیہ جیت کی جرأت مندانہ رہنمائی کے بعد ایک کے بعد ایک بنگالی فلمساز منظر عام پر آنے لگے سب سے پہلے آئے رتوک گھٹک جن کی فلمیں "اجانترک"، "میگھے ڈھاکا تارہ"، "کومل گندھار" اور "سورن ریکھا" بنگالی فلم کے افق

ایک با حوصلہ لڑکا ـــــ فلم کنچن جنگا

روشن ستارے بن کے چمکیں۔ پھر آئے مرنال سین جن کی "نیل آکاشیر نیچے"، "بیسے شراون"، "پرتی ندھی"، "آکاش کسم" اور حالیہ "بھون شوم" اور "انٹرویو" بنگالی فلم کا اثاثہ بن گئی ہیں۔ پھر چمکے راجن ترفدار جن کی "گنگا" نے بنگالی فلم کے حسن کو نکھارا۔ دیوکی بوس بھی حرکت میں آئے اور "ساگر سنگمے" بنائی۔ لیکن فنی اور تجارتی دونوں اعتبار سے بذات خود کامیابی حاصل کرنے اور بنگالی فلم کو بھی کامیابی عطا کرنے میں سب سے بڑا رول تپن سنہا نے ادا کیا۔ انہوں نے سب سے پہلی فلم "انکوش" ۱۹۵۴ء میں بنائی اور بیشتر نامور بنگالی ناولوں کو اپنی فلموں کا موضوع بنایا۔ ٹیگور سے انہوں نے لیں "کابلی والا"، "کھدتیا پاشن" اور "اتیتی"۔ تاراشنکر بنرجی سے لیا "ہنسولی بانکیر اپ کتھا"، سرندو بنرجی سے لیا "جھنیدر بوندی"، سمریش بوس سے لیا "نرجن سیکتے"، اور ابن جن اور بن پھول سے لیا "ہانٹے بجارے"۔ ان کی تازہ ترین فلم "سگینہ مہاتو" آزادی کے بعد کی سب سے مقبول عام بنگالی فلم مانی جاتی ہے جس میں انہوں نے بمبئی سے دلیپ کمار اور سائرہ بانو کو لیا۔ ستیہ جیت کی طرح تپن سنہا کی فلمیں بھی کئی ایک بین الاقوامی فلمی میلوں میں گئیں اور انعام جیتتی رہیں۔ اور وہ خود بھی بعض فلمی میلوں کی جوری میں شامل کیے گئے۔

پچھلے سال ستیہ جیت کی "پرتی دندی"، تپن سنہا کی "سگینہ مہاتو" (جو کہ سال کی واحد بنگالی رنگین فلم تھی۔) اور مرنال سین کی "انٹرویو" بنگالی فلم کے

ے اور نئے دور کی نشاندہی کرتی ہیں۔ یہ دور ابھی شروع ہوا ہے اس
یا ہوگا اور کیسے ہوگا یہ کہنا تو فی الحال مشکل ہے لیکن اتنا ضرور ہے کہ
کے بعد بنگالی فلموں کا تجارتی انحطاط بالکل رک جائے گا اور شاید
ن ہوگا کہ بنگال دوبارہ بنگالی اور ہندی فلموں کے مرکز کے طور پر ابھر آئے۔
ے فنی طور پر بنگالی سینما کبھی کسی سے پیچھے نہیں رہا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ
ے سترہ برسوں کے اعلیٰ ترین قومی انعامات میں نو بنگالی فلموں نے جیتے۔
مارے ۱۹۶۷ء میں اور مادھبی مکرجی ۱۹۶۹ء میں اعلیٰ ترین اداکاری کے
مات پا چکی ہیں۔ نہ صرف یہ بلکہ ۱۹۶۸ء میں بنائی جانے والی بچوں
ے بہترین فلم کا انعام بھی بنگالی فلم "ہیرے پر جاپتی" کو ملا۔ ۱۹۶۹ء کی دوسری
ین قومی فلم کا سلور میڈل نارائن چکرورتی کی فلم "دیبیر اترکا بیا" کو ملا۔
سال کے بہترین اداکار کا "بھرت" انعام حاصل کرنے والے اتپل دت بھی
لی اداکار ہی ہیں۔ بنگال کی سچترا سین کو ماسکو کے بین الاقوامی فلمی میلے میں
۱۹۰ء میں بہترین اداکارہ کا انعام ملا۔ بنگال میں نہ اداکاروں کی کمی ہے اور نہ
ٹروں کی، نہ فلم تکنیکی مشینوں کی کمی ہے اور نہ موضوعات کی کمی صرف اس
ت کی ہے کہ وسائل محدود ہیں۔ اسٹوڈیوز میں جو ساز و سامان ہے وہ پرانا
یہ سرکار کی طرف سے کوئی ایسی ترغیبی اسکیمات نہیں ہیں جیسی کہ اندھرا
یسور میں ہیں۔ فلم مینوں کی تعداد ریاست کی حد تک محدود ہے اگرچہ بنگالی
ملیالم و تامل کے علاوہ واحد فلم ہے جو ہندوستان کے ہر شہر میں دکھائی جاتی
ے لیکن روزانہ نمائش کے لیے نہیں بلکہ صبح کے شو میں دکھائی جاتی ہیں
ین فلمیں کم ہیں اس لیے کہ سرمایہ لگانے والوں کی کمی ہے تھیٹروں کی
راد محدود ہے اور حالات کچھ ایسے ہیں کہ دوسری باتوں پر زیادہ زور دینا
ری ہے جیسے کہ بیروزگاری وغیرہ علاوہ اس کے عام طور پر چونکہ سماجی
ضوعات پر مبنی فلمیں بنتی ہیں اس لئے ان میں تنوع کم ہے مثلاً میوزیکل، جاسوسی
ر ملے یا تاریخی فلموں کی تیاری تقریباً نہ ہونے کے برابر ہے چونکہ ان فلموں کی
ی سے آمد کی بھرمار ہے اس لئے بنگالی فلم مینوں کے پاس وقت کم رہ گیا ہے۔
یسے پھر بھی گزشتہ دو برسوں سے بنگالی فلموں کے عرصۂ نمائش میں کئی گنا اضافہ
ہوا ہے "سگینہ مہاتو" کا گولڈن جوبلی منانا اس کا بین ثبوت ہے۔ ان باتوں
ے بنگالی فلم ساز کی ڈھارس بندھی ہے اور وہ اب کوشش کر رہے ہیں کہ
بھی میدان مار لیا ہے اس کو برقرار رکھیں۔ ویسے بنگال کی آبادی زیادہ ہے
لیکن بنگالی سینما میں فلموں کی تیاری کو فیمل پلاننگ کے دائرے میں لیا گیا
ہے۔ ۱۹۶۶ء میں تیس بنگالی فلمیں بنی تھیں اور ۱۹۶۷ء میں صرف ۲۵، ۱۹۶۸ء
سے ۱۹۷۰ء کا اوسط بھی تقریباً یہی ہے۔

لیکن جو ہمت افزا باتیں ہو رہی ہیں۔ ان میں لائق ذکر بات یہ ہے کہ فلم سازی کے ہر شعبے میں نوجوان فن کار داخل ہو رہے ہیں جن میں ہمت ہے، جوش ہے اور عزم ہے اور حالیہ سیاسی واقعات سے متاثر ہونے کے بعد ان میں ایک نیا حوصلہ پیدا ہوا ہے اور عین ممکن ہے کہ یہ بنگالی فلم کلچر کو شاید پھر کوئی "پتھر پنچالی" یا "اوپر یا تھے" یا ایسے ہی کسی اور شہکار سے روشناس کرائیں۔ سنتے ہیں کہ ستیہ جیت نے بالآخر فیصلہ کر لیا ہے کہ اپنی موجودہ فلم "سیما بدھا" کے پورے ہوتے ہی بھبوتی بھوشن کے ایک اور ناول "اشانی سنکٹ" کو فلمائیں جس کا پس منظر قحط بنگال ہے۔ ستیہ جیت کی "کنچن جنگا" میں ایک نوجوان کردار فلم کے آخری سین میں ایک مالدار آدمی کے دباؤ کو چیلنج کر کے کہتا ہے کہ اپنے زور بازو کے دم سے وہ اپنے مستقبل کی تعمیر کرے گا۔ عمر رسیدہ مالدار آدمی اس بات پر ہنستا نہیں بلکہ خاموشی سے اس کے امکان یا عدم امکان پر غور کرنے لگ جاتا ہے اور اپنی جگہ ٹھہرے ہوئے وہ اس نوجوان کی طرف دیکھتا ہے جو خراماں خراماں پہاڑ کی بلندی سر کرنے لگتا ہے۔ ادھر عمر رسیدہ مالدار آدمی بلندی سے پستی یعنی اپنے ڈاک بنگلے کی طرف چل پڑتا ہے۔ راہیں بٹ گئیں اور مستقبل کا اشارہ ہو گیا ہے اور یہی اشارہ بنگالی فلم کے مستقبل کی بھی نشاندہی کرتا ہے۔

••

پنجابی

کلدیپ گوسائیں

اگرچہ اس وقت تک پنجابی میں ایک سو سے زائد فلمیں تکمیل کے مراحل طے کر چکی ہیں تاہم اگر ان کا بنگلہ، ملیالم، مراٹھی اور اڑیا وغیرہ دیگر زبانوں سے مقابلہ کیا جائے تو یہ اعتراف کرنا ہی پڑتا ہے کہ ان کے مقابلے میں پنجابی فلموں کا معیار ابھی اتنا بلند نہیں ہے اور ان کے معیار تک پہنچنے کے لئے ابھی اسے بہت سی منازل طے کرنی پڑیں گی۔

پنجابی فلموں کا آغاز متکلم فلموں کے آغاز سے ڈیڑھ دو سال بعد ہی ہوا۔ اور پہلی تصویر بنانے کا شرف پنجاب کے مشہور فلم ساز حکیم رام پرشاد کو حاصل ہوا جو لاہور کے بہت سے سینما گھروں کے مالک تھے اور جنہوں نے لاہور میں آرٹ ٹو ٹون اسٹوڈیو قائم کیا تھا اور اس کے لئے لاس اینجلز (امریکہ) سے تکنیکی ماہر بلوائے تھے۔ ان کے اس اسٹوڈیو میں عبدالرشید کاردار کی ہدایت میں سب سے پہلی پنجابی فلم "ہیر رانجھا" کی تخلیق کی گئی جس میں رفیق غزنوی نے رانجھا کا اور انوری نے ہیر کا رول ادا کیا تھا اس تصویر کے بعد انہوں نے دوسری پنجابی

فلم راجہ گوپی چند پیش کی جس میں ممتاز اداکارہ نرگس کی والدہ جدن بائی نے بھی کام کیا تھا۔ اس فلم کے بعد ۱۹۳۵ء میں کلکتہ کی ہندماتا سینے ٹون نے عشق پنجاب عرف مرزا صاحبان پیش کی جسے پیش کرنے کا شرف شری آر سیٹھی کو حاصل ہے جو غیر ممالک سے تربیت حاصل کر کے لوٹے تھے اس فلم میں مشہور فلم سٹار خورشید نے صاحبان کا رول ادا کیا تھا اور یہی ان کی پہلی فلم تھی خورشید کے علاوہ موہن لال، مسرلا اور بنجالی دیسا بھی اس فلم کے اہم اداکار تھے اس فلم کی شوٹنگ امرتسر میں بھی کی گئی تھی مگر بدقسمتی سے اس فلم کی آواز میں تکنیکی نقص پیدا ہوگیا تھا جس کی وجہ سے اس فلم کو ناکامی کا منہ دیکھنا پڑا۔

"مرزا صاحباں" کی تخلیق کے ایک سال بعد میڈن تھیٹر کی تصویر شیلا عرف "پنڈدی کڑی" دیکھنے کو ملی اور اس سے دو سال بعد ۱۹۳۸ء میں اندرا موی ٹون نے ہیر سیال پیش کی جس میں پنجاب کی لافانی عشقیہ داستان ہیر رانجھا کو دوبارہ پیش کیا گیا تھا۔ اس فلم کی موسیقی بھی بہت اعلیٰ تھی اور اس کا ایک گانا "سوہنے دیشاں وچوں دیش پنجاب نی سیو" پنجاب کے گوشے گوشے میں مشہور ہوگیا اور اسے آج بھی فراموش نہیں کیا جاسکا۔ اس فلم کی کامیابی کی ایک وجہ اس فلم میں ہیروئن کا رول ادا کرنے والی اداکارہ بالو بھی تھی جسے محمد شفیع ماہیا سے عشق ہوگیا تھا اور اس رومان کی وجہ سے وہ پنجاب کے گوشے گوشے میں مشہور ہوگئی تھی۔

۱۹۳۹ء میں پنجابی فلموں کا ایک سیلاب سا آگیا اور گل بکاولی، مرزا صاحباں، پورن بھگت، سسی پنوں، سوہنی کمہارن، سورداس، اور سوہنی مہیوال ایک ہی کہانی پر مبنی دو فلمیں تھیں۔ اول الذکر مونی مل تھیٹر کلکتہ اور آخر الذکر لاہور میں کملا مووی ٹون نے تیار کی تھی۔ پورن بھگت پنجاب کی مشہور لوک کتھا پر مبنی تصویر تھی۔ اور یہ پنجابی زبان کی چند دھارمک فلموں میں سے ایک ہے۔ ورنہ اکثر پنجابی فلمیں عشق و مزاح کی داستانوں پر ہی مبنی ہوتی ہیں۔

۱۹۴۰ء میں بمبئی کی ساگر مووی ٹون نے علی بابا پیش کی جس میں سریندر اور مہتاب اہم اداکار تھے۔ اسی برس لاہور کی کملا مووی ٹون کی دُلا بھٹی منظر عام پر آئی جس میں راگنی اور کنور اہم اداکار تھے۔ اس فلم کو اہل پنجاب نے بے حد پسند کیا کیونکہ یہ ایک صاف ستھری سنجیدہ کہانی پر مبنی فلم تھی اور اس میں پنجابی کی عام روایتی فلموں کے مقابلے میں بھونڈا مزاح بھی نہیں تھا۔ علی بابا اور دُلا بھٹی کے علاوہ اس برس اک مسافر، لیلےٰ مجنوں، جگا ڈاکو، اور متوالی میرا بھی دیکھنے کو ملیں۔

۱۹۴۵ء میں پنچولی آرٹ پکچرز نے مزاحیہ فلم پیلا جٹ پیش کی جس میں آج کی ہندی فلموں کے ممتاز ولن پران نے ہیرو کا رول ادا کیا تھا یہ فلم پنجاب میں بڑی مقبول ہوئی۔ دوسری طرف چودھری بھی اسی سال دیکھنے کو ملی جس میں نورجہاں ہیروئن تھیں۔ یہ بھی ایک مزاحیہ تصویر تھی اور اس میں دلگا موٹا اور ایم اسمٰعیل اہم اداکار تھے۔

۱۹۴۱ء میں اندرا موی ٹون نے میرا پنجاب پیش کی جسے ایک اعلیٰ معیاری تصویر ہونے کا فخر حاصل ہے اس فلم کے گیت اور ڈائلاگ دونوں ہی اچھے تھے۔ اگرچہ آئندہ برس گوانڈھی، پھولا، پٹواری اور راوی پار سے اہل پنجاب کو محظوظ کیا گیا لیکن ان سب سے زیادہ جس فلم نے عوام کو متوجہ کیا وہ فلم منگتی تھی جس نے سارے پنجاب میں کامیابی کے جھنڈے گاڑ دیئے جتنی مقبولیت اور شہرت اس فلم کو ملی اس سے پیشتر کسی فلم کو نہیں ملی تھی۔ اس میں ممتاز شانتی، مسعود اختر، مجنوں، سلیم رضا، اہم اداکار تھے۔ اور اس کے گیت مدتوں پنجاب کے کونے کونے میں گونجتے رہے۔

پنجابی اور ھندی
فلموں کے مزاحیہ اداکار
مجنوں

اس کے بعد کے تین برسوں میں صرف چند تصاویر، کل بلوچ، ملنی اور کوئل کی تخلیق ہو پائی۔ اور پھر ملک کی آزادی کے ساتھ ہی پنجاب کو تقسیم ہونا پڑا اس کا پنجابی فلمی صنعت پر بڑا شدید اثر ہوا کیونکہ فلموں کا اہم مرکز لاہور بٹوارے کے بعد پاکستان میں چلا گیا اور پنجابی فلم بینوں کی اکثریت بھی مغربی پنجاب میں رہ گئی جس سے پنجابی فلموں کی مارکیٹ بھی محدود ہو کر رہ گئی۔ علاوہ بریں بہت سے فلم ساز اپنے اسٹوڈیو اور فلمی ادارے چھوڑ کر مہاجر کی حیثیت سے ہندوستان چلے آئے بہرحال ان شرنارتھی فلم سازوں نے ہمت نہ ہاری اور بمبئی میں از سر نو زندگی کا آغاز کیا اور پھر ایک سال بعد ۱۹۴۸ء میں بمبئی دیوان پروڈکشنز کے پرچم تلے "چمن" پیش کی جس میں کرن دیوان، مینا، اور اوم پرکاش اہم اداکار تھے۔ دراصل آزادی کے بعد اوم پرکاش

ایک اہم اداکار بن گئے اور وہ چیتی، پھیں بھایا جی، اور بداری اکثر پنجابی تصویروں میں نمودار ہوئے۔ پنجابی فلموں کے مزاحیہ اداکار زبجنوں بھی اگرچہ تقسیم ملک کے بعد ہجرت کر کے ہندوستان آگئے تھے لیکن انہیں وہ شہرت حاصل نہ ہوئی جو انہیں لاہور میں حاصل تھی اور اب تو وہ ہندوستانی فلموں میں بہت چھوٹے چھوٹے رول ادا کر رہے ہیں۔

تقسیم ملک سے بیشتر لگ بھگ تین درجن پنجابی فلموں کی تخلیق ہوئی تھی لیکن آزادی کے بعد سے ۲۴ سال کے عرصہ میں لگ بھگ ۵۰ تصاویر بن چکی ہیں۔ لیکن یہ تصاویر زیادہ تر مزاحیہ اور عشقیہ موضوع پر ہیں اور حقیقت مزاح پنجابی فلموں میں ضرورت سے زیادہ ہی ہوتا ہے جو بعض دفعہ فلم بین طبقے کو ناگوار گزرتا ہے۔ اور اکثر فلموں میں پست قد، قدآور، بھینگے، کالے تو تلے کردار دکھا کر بلا ضرورت مبنی مذاق کا سامان پیدا کیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ عشقیہ فلموں کی بھی بھرمار رہتی ہے۔ پنجاب کی رومانی داستانوں ہیر رانجھا، سوہنی مہیوال، دُلا بھٹی، سسی پنوں کو کئی بار فلمایا گیا ہے۔

اگرچہ ہندی فلموں کا آغاز دھارمک فلم راجہ ہریش چندر سے ہوا تھا اور آج تک ان گنت دھارمک فلمیں پیش کی جا چکی ہیں۔ لیکن پنجابی میں اس موضوع کو مقبولیت حاصل نہیں ہوئی۔ اور اس موضوع پر صرف چند فلمیں راجہ گوپی چند، پورن بھگت، ستالی سیرا بنیں حال میں پنجابی فلم سازوں کو ایک نیا موضوع ملا ہے اور ہدایت کار رام مہیشوری کی فلم "نانک نام جہاز ہے" اس سلسلے کی اہم واولین کڑی ہے۔ اس فلم میں ہندو سکھ اتحاد کے علاوہ سکھوں کے مقدس مقامات کی زیارت بھی کرائی گئی ہے اور چونکہ اس فلم کو غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی تھی اور تقسیم کے بعد بننے والی تمام فلموں میں سب سے زیادہ اس فلم کو ہی عوام نے دیکھا اور سراہا ہے لہذا اب اس کی کامیابی و مقبولیت کو دیکھتے ہوئے

فلم ساز دارا سنگھ نے "نانک دکھیا سب سنسار" پیش کی ہے جس میں پرتھوی راج، بلراج ساہنی اور مینا رائے اہم اداکار ہیں۔

جیسا کہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے۔ پنجابی فلمیں معیار و تکنیک میں ابھی بنگلہ ملیالم، اور مراٹھی فلموں سے بہت پیچھے ہیں یہی وجہ ہے کہ آج تک ۹ بنگلہ فلموں کو صدر جمہوریہ کے طلائی تمغے حاصل ہوئے ہیں۔ لیکن کسی پنجابی فلم کو یہ شرف حاصل نہیں ہوا۔ ۱۹۶۲ء میں ہدایت کار کرشن کمار کی قابل تعریف تصویر چودھری کرنیل سنگھ کو حکومت ہند نے تعریفی سرٹیفکٹ عطا کیا تقسیم ملک سے پیشتر کے پنجاب کے دیہات کی اس فلم میں بہترین عکاسی کی گئی ہے جس میں ہندو مسلمان اور سکھ مل جل کر رہتے تھے اور ایک دوسرے کے دکھ درد میں شریک ہوتے تھے اس کے بعد ۱۹۶۵ء میں ایس پی بخشی کی تخلیق "سسی پنوں" کو بھی تعریفی سرٹیفکٹ سے نوازا گیا۔ یہ فلم پنجاب کے مشہور رومانی داستانوں میں سے ایک ہے۔ اور اسے کئی بار فلمایا جا چکا ہے لیکن مذکورہ بالا فلم گزشتہ فلموں سے کئی لحاظ سے بہتر تھی۔ اس کے بعد ۶۸ء میں "ستلج دے کنڈے" کو حکومت کی طرف سے تعریفی تمغے کے علاوہ پانچ ہزار روپے عطا کئے گئے۔ یہ ایک بہت ہی صاف ستھری اور اعلیٰ معیار کی کہانی پر مبنی فلم تھی۔

بہرحال گزشتہ آٹھ دس برس میں بننے والی ان چند تصاویر کو مدنظر رکھتے ہوئے امید کی جا رہی ہے کہ جلد ہی پنجابی فلمیں بھی معیار و تکنیک میں مزید ترقی کریں گی اور انہیں دوسری علاقائی زبانوں کے مقابلے میں رکھا جا سکے گا اور عوام بھی انہیں تعریف و تحسین سے نوازیں گے۔ ●●

تامل

ین ونکٹیشون

ہندوستان میں بننے والی ہر پانچ فلموں میں ایک فلم تامل کی ہوتی ہے جب سے ملک میں متکلم فلمیں شروع ہوئی ہیں ڈیڑھ ہزار سے بھی زیادہ فلمیں بن چکی ہیں۔ تامل ناڈو فلموں کی تعداد اور اسٹوڈیو کی سہولت دونوں لحاظ سے ملک میں بہت آگے ہے۔ اس ریاست میں ہر ۳۵ ہزار افراد کے لئے ایک سینما گھر موجود ہے۔ تامل ناڈو میں تامل اور ہندی دونوں میں جو فلمیں بنتی ہیں وہ ملک کے لئے خاصا زرمبادلہ کرتی ہیں۔ اس لحاظ سے تامل فلمی صنعت ملک کی فلمی صنعت میں نہایت اہم مقام کی حامل ہے۔

بمبئی کی امپیریل فلم کمپنی جس نے پہلی بولتی فلم عالم آرا بنائی تھی اسی

کمپنی نے ۱۹۳۱ء میں پہلی تامل فلم بنائی۔ اس فلم "کالی داس" میں تامل اسکرین کی پیش رو اداکارہ ٹی۔پی راج لکشمی نے کام کیا تھا۔

چونکہ پہلے جنوبی ہندوستان میں تصویر کشی اور اسٹوڈیو کی سہولت موجود نہ تھی اسی لئے تامل فلمیں لامحالہ بمبئی اور کلکتہ میں فلمائی اور تیار کی جاتی تھیں۔ راجہ سینڈو کے سبرامنیم، اے نارائنن اور وائی۔وی راؤ جیسے پیش روؤں کو شروع میں سخت مشکلات کا سامنا کرنا پڑا خصوصاً تامل بولنے والے کلاکاروں کو مدراس سے بمبئی یا کلکتہ لے جانا بڑا مشکل کام تھا۔

شروع میں جو تامل فلمیں بنیں وہ دھارمک تھیں یا لوک کہانیوں کی بنیاد پر بنائی گئی تھیں۔ اب بھی ایسی فلمیں تامل عوام میں کافی مقبول ہیں۔

جنوبی ہندوستان کے جس پہلے شخص نے تامل فلم بنائی اس کا نام اسیا ونسنٹ تھا۔ انہوں نے ۱۹۳۲ء میں "دلی کی شادی" نامی فلم بنائی۔ ایک طرح سے اسے پہلی تامل فلم کہا جا سکتا ہے جو باکس آفس پر کامیاب رہی۔ جنرل پکچرس کارپوریشن کے اے نارائنن نے مدراس میں پہلا اسٹوڈیو قائم کیا اور "سری نواس کی شادی" نامی فلم بنائی۔ یہ پہلی فلم تھی جو پورے طور پر جنوب میں بنی۔ کے سبرامنیم نے ۱۹۳۴ء میں "کوالکوڈی" نامی فلم بنائی جو ایک دھارمک لوک کتھا پر مبنی تھی اور تامل اسٹیج پر بے حد کامیاب رہی تھی اس فلم کے ذریعہ ایم کے تیاگ راجہ بھگوتر نے شہرت پائی اور لگ بھگ پندرہ سال تک ان کی بے پناہ مقبولیت باقی رہی۔

۱۹۳۵ء تامل فلموں کی تاریخ میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے اس سال اور ۱۹۴۲ء کے درمیان ہر سال لگ بھگ ۳۵ - ۴۰ تامل فلمیں بنی تھیں۔ ۱۹۳۷ء تک جنوبی ہندوستان میں دس اسٹوڈیو بن چکے تھے۔ اس علاقے میں کافی سینما گھر بن گئے اور ٹورنگ سینما بھی بڑی تعداد میں کھل گئے تھے۔

۱۹۳۶ء کے بعد دھارمک فلموں کے ساتھ ساتھ سماجی اور مار دھاڑ والی فلمیں بھی بننے لگیں۔ اسٹنٹ فلم "پول کوڈی" میں کے ڈی رکمنی نے کام کیا جنہیں جنوبی ہند کی فیرلس نادیا کہا جا سکتا ہے۔ سوشل فلم "مینکا" جو ایک تامل ناول پر مبنی تھی۔ اس فلم نے سوشل فلموں کے لئے راستہ ہموار کیا۔ ۱۹۴۰ء-۱۹۴۲ء کے درمیان چند اچھی فلمیں جیسے "چندر کانتا" اور "چنتامنی" بنیں۔ "چنتامنی" جو بلوامنگل (سورداس) کی کہانی پر بنائی گئی تھی بے حد کامیاب رہی۔ اس میں ایم کے ٹی بھگوتر اور اسوتھما نے ہیرو اور ہیروئن کا رول ادا کیا تھا۔ اس فلم کی نمائش لگ بھگ ایک سال تک ہوتی رہی۔ اور اس نے پچھلے تمام ریکارڈ توڑ دیئے۔ ۱۹۳۹ء میں "تھیاگا بھومی" نامی فلم میں پہلی بار ایک طویل رقص پیش کیا گیا۔ جنوبی ہند کی مشہور گائیکا ایم ایس سبھا لکشمی نے اسی سال فلموں میں کام شروع کیا۔ ان کی فلم کا نام "سیوا سدن" تھا۔ جو پریم چند کے ناول پر بنائی گئی تھی۔ ...میں ہی تامل فلموں کے اس زمانے کے چند بہترین کلاکار فلموں میں آئے۔ پی چناپا، ان۔ ایس۔ کرشنن، ٹی۔ اے متھورم اور راج لکشمی نے اسی زمانے ... شہرت پائی۔

ان دنوں تامل فلموں میں مزاح کی بڑی اہمیت ہے۔ اس کا سہرا ان۔ ایس کرشنن، سارنگ پنی بلیا، کالی رتنم، راماچندرن اور دوسرے کامیاب کامیڈین کے سر ہے۔

دوسری جنگ عظیم نے تامل فلموں کی راہ میں کئی مشکلات پیدا کر... عام طور پر ان کی لمبائی ۱۵ ہزار فٹ ہوتی تھی جنہیں کم کر کے ۱۱ ہزار فٹ ...

لانا پڑا مگر اس کا فائدہ بھی ہوا۔ گانوں کی تعداد کم کی گئی۔ کہانی کی طرف زیادہ ... دی گئی اور غیر ضروری طوالت کو کم کیا گیا۔ ۱۹۴۱-۴۶ء کے درمیان تامل فلم... کی تیاری کی اوسط ۱۵ رہی۔ ۱۹۴۷ء سے ان کی تعداد میں اضافہ شروع ... رفتہ رفتہ پھر پرانی تعداد تک پہنچ گئی۔ ۱۹۴۱ء میں جیمنی اسٹوڈیو کا قیام ... کا ایک اہم واقعہ ہے اس کے قائم کرنے والے ایس ایس واسن تھے جو ... میں ایک تقسیم کار کی حیثیت سے فلمی صنعت میں داخل ہو چکے تھے۔ انہو... موشن پکچر کا اسٹوڈیو خرید لیا اور اس کا نام جیمنی اسٹوڈیو رکھا جنگ کے ... میں انہوں نے کئی طرح کی فلمیں بنائیں جیمنی کے جھنڈے تلے تیار ہو... زیادہ تر فلمیں تجارتی حیثیت سے کامیاب رہیں۔ تامل فلموں کو شان ... اور گلیمر جیمنی نے ہی عطا کیا ہے۔ ایک لحاظ سے وہ جنوبی ہندوستان کے ڈی بی میل کہے جا سکتے ہیں۔ جیمنی کی "چندر لیکھا" نے جنوبی ہند میں فلموں ...

منظر فلم "چندر لیکھا"

نئی سمت دی اور فلموں کی تیاری کے سلسلے میں دوسرے فلم سازوں کے ... لئے روشن مثال قائم کی۔ اس وقت "چندر لیکھا" کی تیاری پر ۳ لاکھ روپے خ...

ئے گئے تھے جو ایک کثیر رقم سمجھی جاتی تھی۔ ۱۹۴۸ء میں پہلے یہ تامل میں اور پھر ہندی میں نمائش کے لیے پیش کی گئی۔ اس فلم نے دس لاکھ روپیہ (گراس) کمائے۔ اس فلم کی بے پناہ کامیابی نے دوسرے پروڈیوسروں کو بھی ہندی فلمیں تیار کرنے کی طرف مائل کیا۔ اس کا دوسرا پہلو بھی تھا "چندر لیکھا" کا ہیرو رنجن ہندی فلموں میں کام کرنے لگا۔ اس کے بعد دوسرے تامل اداکار بھی ہندی فلموں میں آنے لگے۔ "بہار" میں پہلی بار وجینتی مالا نے کام کیا۔ اس کے بعد پدمنی اور پھر دوسرے اداکار بڑی تیزی کے ساتھ ہندی فلموں میں آنے لگے اور پھر رفتہ رفتہ مدراس ہی ہندی فلموں کی تیاری کا اہم مرکز بن گیا۔ آزادی کے بعد تامل فلموں کو بڑا فروغ حاصل ہوا اور زیادہ تر فلمیں سماجی اور معاشی موضوعات پر بننے لگیں۔ ٹھیک اسی زمانے میں مشہور سیاسی پارٹی ڈی۔ ایم۔ کے کے ارکان بھی فلمی دنیا میں آگئے۔ یہی وہ زمانہ تھا جس میں شیواجی گنیشن اور ایم۔ جی۔ رام چندرن کو مقبولیت حاصل ہوئی۔ اور تامل سکرین پر ایک طرح سے ان دونوں کی اجارہ داری قائم ہو گئی۔ ان کے پرجوش مکالمے عوام سے بار بار خراجِ تحسین وصول کرنے لگے ۔ ۱۹۵۰-۵۹ء کے درمیان تامل فلمی صنعت کی ہمہ جہت ترقی ہوئی۔ اس زمانے میں مختلف موضوعات کی فلمیں تیار ہوئیں ان میں زیادہ تر فلموں نے جوبلی منائی۔ ۱۹۵۵ء سے رنگین فلمیں بھی بننے لگیں ۱۹۵۹ء میں قاہرہ میں جو افریقی ایشیائی فلمی میلہ منعقد ہوا تھا۔ اس میں شیواجی گنیشن کو "ویرا پنڈیا کٹا بومن" میں اداکاری کے لیے بہترین اداکار قرار دیا گیا تھا۔ یہ فلم گیوا کلر میں تھی۔

۱۹۶۰-۶۹ء کے زمانے میں تامل فلموں میں بہت سے نئے چہرے آئے اور زیادہ زور جبسی اور تگیر پر رہا اور فراری قسم کی بہت سی فلمیں بنیں۔ کہانی کار، پروڈیوسر ڈائرکٹر سری دھر نے تامل فلموں کو بہت متاثر کیا اور انہیں ایک نیا موڑ دیا۔ ان کی کامیاب کامیڈی فلم "کادلکا نیرامئی" (پیار کئے جا) بے حد کامیاب رہی۔ انہوں نے اپنی دوسری فلم "نینجل اولائم" تین ماہ کی قلیل مدت میں تیار کی اور یہ فلم ہندی میں (دل ایک مندر) کے نام سے بنی اور مقبول ہوئی۔ اس فلم میں زیادہ تر بالکل نئے چہرے تھے۔ اس زمانے میں تامل اسٹیج کی تجدید ہوئی۔ ہر مشہور ایکٹر یا ایکٹرس نے اپنا تھیٹر گروپ قائم کر لیا اور ڈرامے اسٹیج کرنے لگے جن انہوں نے جوبلی منائی ان میں زیادہ تر کی فلمیں بن گئیں۔ اسٹیج کے بہت سے کامیاب اداکار فلموں میں بھی مقبول ہوئے اور انہوں نے اپنی مستقل جگہ بنا لی۔ ان میں ناگیش بھی تھے جو جسمانی کرتب بازی کے ذریعے فلموں میں مزاح پیدا کرنے لگے اور ایک مشہور کامیڈین بن گئے۔

کہا جا سکتا ہے کہ گزشتہ ۴۰ برسوں میں تامل فلمی صنعت نے غیر معمولی ترقی کی ہے۔ فلم کی شوٹنگ اور پروسسنگ کا مدراس میں بڑا اچھا انتظام ہے اور اس طرح سارے ملک میں بننے والی فلموں کا تقریباً ۶۰ فی صد حصہ تامل ناڈو میں تیار ہوتا ہے۔ یہاں فلم اسٹوڈیو کی تعداد ۵۸ ہے جبکہ بمبئی میں صرف ۱۴ اسٹوڈیو ہیں۔

فلم میں نئے رجحانات تامل فلموں کو بھی متاثر کرنے لگے ہیں۔ ہمیں قوی امید ہے کہ تامل فلمیں نہ صرف تعداد بلکہ معیاری لحاظ سے بھی ملک میں شہرت اور وقعت حاصل کریں گی۔

تلگو

وی۔ بھانومتی دیوی

تلگو میں متکلم فلموں کا آغاز ٹھیک اسی زمانے میں ہوا جبکہ پہلی ہندی فلم "عالم آرا" بنی۔ پہلی ٹاکی "بھگت پرہلاد" ایچ ایم ریڈی نے ۱۹۳۱ء میں پیش کی تاہم رگھوپتی وینکیا اس سے پہلے ہی ۱۹۱۰ء سے فلم سازی میں مصروف تھے اور انہوں نے صرف جنوبی ہندوستان میں ہی نہیں بلکہ سیلون اور برما میں بھی کچھ فلمیں بنائی تھیں۔

وینکیا نے متعدد خاموش فلمیں بنائیں، انہوں نے ہی مدراس میں سب سے پہلے تین سینما گھر بنائے اور پہلا فلم اسٹوڈیو تعمیر کیا۔ وہ ہندوستانی سینما کے بانی دادا صاحب پھالکے کے ٹھیک ساتھ ساتھ ہی کام کرتے رہے۔ اور کئی لحاظ سے تو وہ ان سے آگے بھی بڑھ گئے۔ لہٰذا تلگو سینما ہی نہیں بلکہ جنوبی ہندوستان میں فلمی صنعت کا جائزہ لیتے ہوئے شری وینکیا کی خدمات اور قابلیت کا اعتراف ضروری ہے۔

دوسری ٹاکی فلم "گرہیہ پرویشم" نے اس صنعت کو مزید آگے بڑھایا اور فلم بینوں کو نئی طرز کی فلمی کہانیوں سے روشناس کرایا۔ اس فلم میں سماجی بدعتوں کو پیش کیا گیا تھا۔ ایل۔ وی پرساد جو اب ہندی فلموں کے ایک مشہور ہدایت کار ہیں اور جنہوں نے پہلی ہندوستانی ٹاکی میں ایک معمولی رول ادا کیا تھا۔ اور فلم کے مختلف شعبوں میں قابل قدر تجربہ حاصل کیا تھا۔ اس فلم میں ہیرو کا رول بڑی خوبی سے انجام دیا تھا۔ اس فلم میں مغنیہ اور ایکٹرس پی بھانومتی نے ہیروئن کا پارٹ ادا کیا تھا اور اسی فلم کی بدولت انہیں کافی شہرت حاصل ہوئی تھی۔

اس کے بعد فلم "مالا پلا" منظر عام پر آئی جو چھوت چھات سے متعلق ایک

ڈرامے پر مبنی تھی۔ مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ اس فلم میں ایک کٹر برہمن سندرم شاستری اپنے بیٹے کا خط پڑھتا ہے جس میں بیٹے نے اُسے مطلع کیا تھا کہ اس نے ایک اچھوت لڑکی سے شادی کرلی ہے۔ اس خط کو پڑھ کر شاستری کے جذبات کو زبردست ٹھیس پہنچتی ہے اور وہ شدید غصے میں اس خط کو پُرزے پُرزے کردیتا ہے اور پھر فوراً جاکر اپنے ہاتھ دھوتا ہے۔

"گرہیہ پرویشم" اور "مالاپلا" دونوں ہی کامیاب ثابت ہوئیں اس کے بعد متعدد کامیاب تصاویر کی تخلیق ہوئی جو دھارمک کتھاؤں، فرضی داستانوں اور سماجی مسائل پر مبنی تھیں۔ پوران میں سے اخذ کی گئی کہانیوں پر مبنی فلموں کو تجارتی کامیابی حاصل ہوئی اور "راجہ ہریشچندر" "دھروو جے" "کرشن لیلا" "دھروپدی" "شراپ ہرنی" ایسی کہانیوں کو متعدد بار دہرایا گیا ــــ

سوانحی فلموں کو بھی بے حد پسند کیا گیا اور تلگو فلم سازوں نے اس سلسلے میں بھی کئی اچھی فلمیں بنائی ہیں۔ مجھے اب بھی بچپن میں دیکھی فلمیں، والمیکی، کالیداس اور میرا بائی یاد ہیں جنہوں نے مجھے بے حد متاثر کیا تھا۔ بھگت رام داس ۱۹۳۳ء میں بنی تھی۔ اس فلم نے تلگو فلم سازوں میں ایک نیا رجحان پیدا کیا اور انہوں نے بھگت کبیر (۱۹۳۶ء) سنت تکارام (۱۹۳۷ء) مشہور وشنو سنت ویرنارائن (۱۹۳۷ء) اور بے دیو (۱۹۳۸ء) کی تخلیق کی

دوسری کامیاب سوانحی فلمیں یہ ہیں بھگت پوتانا (سنت کوی جنہوں نے بھاگوت کو تلگو میں پیش کیا تھا) تیاگیا (کرناٹک موسیقی کے ممتاز فنکار) اور وامن (صوفی شاعر جنہوں نے ہندوستانی فلسفے کے نچوڑ کو عوام تک پہونچایا) وغیرہ

سماجی اور رُوحانی بیداری والی فلمیں بنانے کا رجحان رفتہ رفتہ کم ہوتا گیا اور تلگو فلم ساز آسانی سے دولت کمانے کے خیال سے دھارمک اور سستی تفریحی فلمیں بنانے لگے۔ اس رُجحان نے آپس میں بہت سخت مسابقت کو جنم دیا اور بعض معروف فلم ساز کمپنیوں کا شیرازہ بکھر گیا۔ اور فلم بنانے کے اخراجات اور تکمیل کے مراحل بہت بڑھ گئے۔ اس سے صرف مٹھی بھر افراد کو فائدہ پہونچا اور نئے آدمیوں کے لیے اس میدان میں قدم رکھنا لگ بھگ ناممکن ہوگیا اور پھر وہ رواج بھی چل پڑا جس کے تحت کم از کم ضمانت (فلموں کی آمدنی کے لحاظ سے) دینی لازمی تھی اس کی وجہ سے فلمی صنعت متعدد بدعتوں کا شکار ہوگئی۔ لیکن اس زمانے میں بھی بعض دور اندیش فلم سازوں نے تجارت اور فن دونوں لحاظ سے کامیاب فلمیں بنائیں۔

بی ناگا ریڈی نے ایشیا کے سب سے بڑے اسٹوڈیو (واہنی اسٹوڈیو) کو کرایہ پر لیا اور اپنی یونٹ وہاں قائم کی اور مشہور و معروف ادیب چکرپانی نے تلگو فلموں میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا ان کی پہلی فلم شاہوکار ایک جلتے کے خاندان سے متعلق تھی جو بڑے فنکارانہ انداز سے پیش کی گئی تھی یہ میں بہت زیادہ کامیاب نہ رہی تاہم تلگو فلمی صنعت میں اسے کبھی فراموش نہ کیا جا سکا۔ اس ادارے نے لوک کہانیاں اور بامقصد سماجی موضوعات کی بنیاد پر پتال بھیروی، پیلی جیسی چوروا، چندراہرن، اور مستا جیسی فلمیں بنائیں نام اور روپیہ دونوں کمائے۔

اس کے بعد تلگو کی بے مثال فلم "ملیشوری" منظرِ عام پر آئی جس کے ڈائرکٹر، موسیقار اور گیت کار سبھوں نے اپنی فنکارانہ صلاحیتوں کو یکجا کر کے ایسی حسین تخلیق معرضِ وجود میں لائی تھی جو آج بھی نہ صرف تلگو والوں کے بلکہ سارے جنوبی ہندوستان کے لیے باعثِ افتخار ہے۔ دیہی زندگی کی فلم "رودجو مارائی" (زمانہ بدل گیا ہے) کی کامیابی نے بہت سے فلمسازوں کو ملتی جلتی فلمیں بنانے پر اکسایا۔ لوک ناچ اور لوک سنگیت اب بھی تلگو عوام کے پسندیدہ حصے ہیں۔ ایسی ہی ایک تلگو فلم میں مشہور اداکارہ وحیدہ رحمان نے پہلی بار رقص پیش کیا تھا۔

اکا دکا کامیڈی فلمیں بھی بنتی رہی ہیں جیسے "بریسٹر پاروتیشم" جو اسی نام کے ناول پر مبنی ہے، "پریا نندیا شستی بلو" جو ایک مقبول عام قصے پر مبنی ہے چکرپانی کا میاب مراٹھی فلم کی بنیاد پر مبنی ہے اور "پاکنٹی اماّئی" منظرِ عام پر آئی۔ جو "پڑوسن" کے نام سے ہندی میں بھی بنائی جا چکی ہے۔

گو کہ نتائج ہمیشہ تسلی بخش نہیں رہے تاہم تلگو کے کلاسیکل ادب پر فلمیں بنانے کی کوششیں جاری رہی ہیں: "ملانائی دیودم" کی تھیم سندرم کے شاعر سری ناتھ کی غیر فانی لوک کہانی پر مبنی ہے۔ یہ فلم قدرے کامیاب ہوئی ہے لیکن گرجارا اپاراؤ کی "کنیا شلکم" کی بنیاد پر بنائی گئی فلم نامکمل رہ گئی۔ "ایلے تورو" (گاؤں) کی تکمیل سے نئی حقیقت پسندی کا آغاز ہوا۔ یہ چند ترقی پسند فنکاروں کی کوششوں کا نتیجہ ہے جس میں دیہی زندگی کو اور حقیقی ماحول میں پیش کیا گیا تھا اس پوری فلم کی آؤٹ ڈور شوٹنگ کی گئی تھی اور آندھرا کی دیہی زندگی کو صحیح خدوخال میں پیش کیا گیا تھا۔ اسی طرح "موگ مناسلو" کا بھی ذکر کیا جا سکتا ہے جس میں آندھرا کے دیہی مناظر کو خوبصورتی سے پیش کیا گیا تھا۔

دھارمک فلموں کا چلن اب بھی باقی ہے لیکن دوسری زبانوں کی

ںیوں پر فلمیں بنائی گئی ہیں۔ ابسن، مارک ٹون اونیل کی کہانیاں اور
امے بھی کبھی بتاکر اور کبھی چھپاکر کامیابی کے ساتھ فلمائے گئے ہیں۔ شرت چندر
رجی کے مشہور ناول دیو داس پر مبنی فلم بے حد کامیاب ثابت ہوئی۔
ں سے دوسرے بنگلہ ناولوں کے حقوق خریدنے کے لئے بھی فلم سازوں
ں زبردست مسابقت شروع ہو گئی۔ مقامی ادیبوں کی تخلیقات پر مبنی
یں جیسے "منو شلو"، "آنا اوکا انٹی کوڈے" "ایم ایل اے" "تمینہ نبٹو" اور
جا چلم بھی بہت کامیاب رہی ہیں۔

۱۹۵۵ء کے دوران بننے والی فلمیں عمدہ اور گوارا ہوتی تھیں۔
ن حالیہ برسوں میں جس طرح کی فلمیں بن رہی ہیں۔ وہ اطمینان بخش نہیں
یادہ تر دو طرح کی فلمیں بنانے پر زور دیا جارہا ہے۔ ایک تو جیمز بانڈ طرز
، جاسوسی فلمیں اور دوسری جنگل اور جانوروں سے متعلق ناڈیا طرز کی فلمیں

تلگو فلم "وندے ماترم" کا ایک منظر

دھارمک اور سماجی فلمیں (جن میں جنس پر زیادہ زور ہوتا ہے) اب بھی بن
رہی ہیں ساؤتھ میں عام طور سے ناگیشور اور این ٹی راما راؤ ہیرو کا رول ادا کرتے
ہیں۔ یہ دونوں گزشتہ پچیس برس سے تلگو فلموں پر چھائے ہوئے اور ان
دونوں کو تلگو کی تاریخ اور رجحانات بنانے میں اہم مقام حاصل ہے۔

تلگو ہندوستان کی دوسری سب سے بڑی علاقائی زبان ہے اور
فلم سازی میں اس کا نمبر تیسرا ہے۔ فلم سازی کے ہر شعبے کے لئے ماہروں اور
فن کاروں کی کمی نہیں۔ ہمارے یہاں نگیا، کماقی، رنگا راؤ، سھانو متی، جمنا
ساوتری، ساردا اور بہت سے دوسرے فن کار موجود ہیں۔ جن کی اہلیت
کسی سے کم نہیں۔ ہدایت کاروں میں بی این ریڈی، رام کرشن، رگھویا،
ایل۔وی پرساد، کے پی آتما، ٹی پرکاش راؤ، بھیم سنگھ چانکیہ اور بہت سے
معروف و ممتاز ہدایت کار ہیں۔ شعبہ موسیقی میں راجیشور راؤ، انڈیالا، ناگیشور راؤ،
گھنٹ سالا، ہری نارائن راؤ بہترین موسیقار ہیں، اور گیت کاروں میں کرشن
شاستری، آردرا، آتریا، سی نارائن ریڈی، آسارا تھی اور شری شری بہت مقبول ہیں۔

حیدر آباد فلم سازی کا ایک اعلیٰ درجے کا مرکز بن گیا ہے اور یہ سب کچھ
حکومت آندھرا پردیش کی امداد و کوشش سے ممکن ہو سکا ہے۔

تلگو فلمی صنعت میں وہ تمام خصوصیات موجود ہیں جو ہندی یا تامل فلموں
میں موجود ہیں۔ تلگو فلم سازوں نے پربھات نیو تھیٹرز اور بمبئی ٹاکیز کی شاندار
روایات کو اپنایا تھا اور مجھے پوری امید ہے کہ وہ ہندی فلموں کی نئی لہر کو بھی
اپنائیں گے۔

سندھی

ادارہ

سندھ میں فلمیں بنانے کی شروعات دوسری جنگ عظیم کے زمانے میں ہوئی اور
۱۹۴۲ء میں سندھی فلم "ایکتا" تیار ہوئی۔ اس کے بعد جبکہ سندھی فلمیں بنانے کی
جانب کچھ فلم ساز توجہ دے ہی رہے تھے کہ ملک تقسیم ہو گیا۔ اور صوبہ سندھ پاکستان
کا حصہ بن جانے کی وجہ سے سندھی فلمیں دیکھنے والوں کی اکثریت وہیں رہ گئی۔
اور ہندوستان میں ہجرت کر کے آنے والے سندھیوں کی تعداد اتنی نہ تھی کہ
کوئی فلم ساز اس طرف توجہ دیتا بہر حال آزادی کے آٹھ دس برس بعد جب سندھی
مہاجر ہندوستان میں آباد و خوش حال ہو گئے تو انہوں نے سندھی فلموں کی
ضرورت محسوس کی اور پھر کئی فلم ساز سندھی فلمیں بنانے لگے۔ ۱۹۵۸ء میں "ابانا"
منظر عام پر آئی جس میں ممتاز اداکارہ "سادھنا" اور شیلا رامانی نے کام
کیا تھا۔ اسی سال "رائے دیاچ" اور "انصاف کتھے آ" بھی تیار ہوئی۔ ان فلموں
کے منظر عام پر آنے کے بعد بھی سندھی فلموں کی تیاری میں تیزی نہ آسکی کیونکہ
سندھیوں کی تعداد اتنی زیادہ نہیں ہے کہ وہ اس صنعت کے پشت پناہ بنیں۔
پھر بھی سال دو سال میں ایک دو سندھی فلمیں بن جاتی ہیں جیسے "جھولے لال"
"لاڈلی"، "سندھو جے کنارے"، "پردیسی پریتم"۔

سندھی فلموں کی ترقی کی راہ میں فلم دیکھنے والوں کی کمی سب سے بڑی رکاوٹ
ہے اور اس کے ترقی کے امکانات محدود ہیں۔

کشمیری

ادارہ

قدرت کی حسین و جمیل شہکار وادی کشمیر فلموں کی شوٹنگ اور لوکیشن کے لحاظ سے

بے مثال ہے۔ بمبئی کے فلم ساز ہر سال کافی تعداد میں کشمیر جاتے ہیں اور وہاں کے خوبصورت مناظر کو سلو لائیڈ میں ڈھال کر اپنی فلموں کی دلکشی میں اضافہ کرتے ہیں۔ لیکن کشمیری زبان کی فلمیں بہت بعد میں بننا شروع ہوئیں۔ اس کی کئی وجہیں تھیں۔

"شاعر کشمیر مہجور" کا ایک منظر

مثلاً کشمیری بولنے والے صرف وادیٔ کشمیر میں آباد ہیں بعض دوسری علاقائی زبانوں کی طرح کشمیر سے باہر کسی ریاست میں کشمیریوں کی اتنی قابل لحاظ تعداد نہیں ہے جہاں ان کی کھپت ہو سکے۔ کشمیر کی آبادی بہت کم ہے اور سینما گھروں کی تعداد بھی۔ چھوٹے شہروں اور دیہی علاقوں میں سینما گھر نہیں ہیں۔ اس کے ماسوا مقامی طور پر فلم کی پروسسنگ وغیرہ کا کوئی انتظام نہیں ہے۔ لہٰذا فلموں کی تیاری کے لئے سارے آلات اور ضروری سامان کلکتہ یا بمبئی سے منگوانا ہوتا ہے۔ جس سے اخراجات بہت بڑھ جاتے ہیں۔ بہر حال ان دقتوں کے باوجود پہلی کشمیری فلم "مائزہ رات" ۱۹۶۳ء میں بننی شروع ہوئی اور ۱۹۶۵ء میں اس کی نمائش کی گئی بعض تکنیکی خامیوں کے باوجود یہ فلم بہت مقبول ہوئی اور اس نے قومی اعزاز حاصل کیا۔ اس میں نکتا، اوتکا اور شنکر بھان نے اہم کردار ادا کیا تھا۔

اس فلم کی عوامی مقبولیت کے پیش نظر کشمیری زبان کی دوسری فلم "شاعر کشمیر مہجور" بنائی گئی۔ برگ چنار پروڈکشن کے تحت یہ فلم حکومت کشمیر کی امداد سے بنی ہے جو کشمیر کے عظیم شاعر مہجور کی داستان زندگی پر مبنی تھی کشمیری زبان کی اس پہلی رنگین فلم میں اے ساہنی اور بلراج ساہنی کے علاوہ ،، ۔۔ ۸ مقامی فنکاروں نے حصہ لیا تھا اس فلم میں مہجور کے گانے تھے جو بے حد پسند کئے گئے موسیقی موہن لال ایمبہ نے دی تھی۔ اس فلم کے ڈائرکٹر پربھات مکرجی اور پران کشور تھے۔ یہ فلم اُردو میں بھی بنائی جا رہی ہے جس کی موسیقی پریم دھون کے ذمے ہے۔ مہجور کے گیتوں کو کیفی اعظمی نے اُردو کے قالب میں ڈھالا ہے۔ عنقریب یہ فلم نمائش کے لئے پیش کر دی جائے گی۔

کشمیر میں ایک اسٹوڈیو قائم کرنے کی تجویز زیر غور ہے۔ اس اسٹوڈیو کی تعمیر سے نہ صرف بیرونی فلم سازوں کو ہر طرح سہولت حاصل ہو گی بلکہ کشمیری فلموں کی تیاری میں بھی بہت مدد ہو گی۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ریاستی حکومت اسٹوڈیو کی تعمیر کے ساتھ ساتھ شہروں اور قصبوں میں سینما گھروں کی تعمیر کے لئے مناسب قدم اٹھائے۔

اب تک ڈوگری کی ایک فلم "گلاں ہوئیاں بیتیاں" بنی ہیں۔ ڈوگری زبان کا علاقہ بھی محدود ہے۔ کشمیر میں اسٹوڈیو کی تعمیر سے اس زبان کی فلموں کی تیاری میں بھی سہولتیں پیدا ہو جائیں گی۔

آج کل نئی دہلی (فلم نمبر)

کنڑ

ستاداؤ

کنڑ فلم انڈسٹری تقریباً چالیس سال پرانی ہے۔

اس صنعت کا آغاز بہت دلچسپ طریقے سے ہوا۔ ناٹک شرومنی اے وی ورڈا چار، کنڑ اسٹیج پر ۳۵ سال تک چھائے رہے اور ۱۹۲۶ء میں ان کے انتقال ہونے کے بعد کنڑ تھیٹر کی تاریخ کا شاندار باب ختم ہو گیا۔ اُن کے مداح اور اُن کے شاگرد اُن کی یاد منانے کے لئے اکثر اکٹھے ہوا کرتے تھے۔ ۱۹۳۳ء میں وہ اسی سلسلے میں میسور میں جمع ہوئے اور انہوں نے اس نامور فنکار کی موزوں یادگار قائم کرنے کے معاملے پر غور کیا۔ اس اجتماع میں ایک کنڑ فلم تیار کرنے کا فیصلہ کیا گیا۔ اور اس طرح چے وانی فلمز نے پہلی کنڑ فلم "ستا کی بھگت دھروَ" اجنتا اسٹوڈیوز میں تیار کی۔ گیارہ ریل کی یہ فلم ۱۹۳۴ء کے آغاز میں بنگلور میں دکھائی گئی۔

ورڈھا چار کے پوتے ماسٹر متو کو جو آج کل سینٹرل ٹیکنالوجیکل ریسرچ انسٹی ٹیوٹ میسور میں بطور سائنسداں کام کر رہے ہیں، اس فلم کو سب سے اہم رول کے لئے چنا گیا۔ مسز کنک لکشمن نے سیتا جی کا رول ادا کیا۔ اس کے علاوہ اس فلم میں مسز ٹی شیوا ما، ٹی دوارکا ناتھ اور نامور اسٹیج آرٹسٹ مسٹر ناگیش راؤ اور مارسی راؤ بھی اس فلم کے اداکاروں میں شامل تھے۔

اسی سال ساؤتھ انڈیا مووی ٹون نے ستی سلوچنا نامی دھارمک فلم تیار کی۔ مشہور ڈرامہ نویس مرحوم بیلاد نرہری شاستری نے اس فلم کا اسکرپٹ لکھا۔ یہ فلم کولہا پور اسٹوڈیوز میں چھ ہفتوں کے اندر مکمل کی گئی۔ نامور آرٹسٹ آر نگیندر راؤ، مرحوم ایم وی ملبابؔ نائیڈو، اداکارہ تری پورامبا اور دوسرے کئی آرٹسٹوں

اس فلم میں کام کیا اور وائی۔ وی۔ راؤ نے اسے ڈائرکٹ کیا۔

اگرچہ "ستی سلوچنا" پہلے ریلیز کی گئی، تاہم "بھگت دھرو" کو ہی پہلی کنڑ فلم خیال کیا جاتا ہے۔

ان دو فلموں کی کامیابی سے حوصلہ پاکر کئی افراد کنڑ فلمیں تیار کرنے میں لگ گئے۔ ایچ۔ ایم۔ ریڈی بھی جنہوں نے "عالم آرا" کی تیاری میں اردشیر ایرانی کی مدد کی تھی میدان میں آگئے۔

کنڑ فلموں بلکہ جنوبی ہندوستان کی فلم انڈسٹری کی تاریخ میں ۱۹۳۶ء بہت اہمیت رکھتا ہے۔ اس سال جنوبی ہندوستان میں تیار شدہ پہلی سماجی فلم "سمسار نوکا" دکھائی گئی۔ یہ فلم راجگوپال نے تیار کی۔ یہ عام فلموں سے مختلف تھی اور بہت کامیاب ثابت ہوئی۔ آج کی کنڑ اسکرین کی دو اہم شخصیتیں پروڈیوسر ڈائرکٹر بی۔ آر۔ پنتلو اور پروڈیوسر ایکٹرس ایم۔ وی۔ راجما اسی فلم کے ذریعے اسٹیج سے آئے۔ ایچ۔ ایل۔ سمہا نے اس فلم کو ڈائرکٹ کیا۔

اسی سال بنگلور میں ایک اسٹوڈیو قائم کیا گیا۔ ایک صنعت کار دی تھیا [illegible] نے میسور ساؤنڈ اسٹوڈیو قائم کیا۔ مسٹر ڈی وی دوارکا ناتھ اس اسٹوڈیو کے [illegible] تھے۔ ان کی "راج سویا یگ" میسور ریاست میں ہی پہلی کنڑ فلم تھی۔

کنڑ فلمی صنعت میں استحکام پیدا کرنے کی کوششیں جاری تھیں کہ دوسری عالمگیر جنگ شروع ہو گئی۔ اس کے بعد ۱۹۴۲ء تک کوئی کنڑ فلم تیار نہیں کی گئی۔ جی بی [illegible]نا کی انتھک کوششوں کی بدولت اس صنعت کا زوال کسی حد تک رک گیا۔

[illegible]یرانا نے ۱۹۴۱ء میں "سبھدرا" تیار کی جس میں ہونپا بھگوتر نے لیڈنگ رول ادا کیا لیکن ہرمنی پکچرز کی "وسنت سینا" سب سے زیادہ مقبول ہوئی۔ یہ فلم اب بھی بہترین کنڑ فلموں میں شمار کی جاتی ہے۔ ایم وی سبیا نائیڈو، آر نگیندر راؤ، لکشمی بائی اس فلم کے اہم آرٹسٹ تھے۔ اس کمپنی نے اس کے بعد ایک اور اچھی فلم "ہریش چندر" تیار کی۔

ایکٹرس ایم۔ وی۔ راجما نے ۱۹۴۳ء میں "رادھا رمن" فلم تیار کی۔ کنڑ فلم تیار کرنے والی وہ پہلی عورت تھیں۔ اس کے بعد پھر چار سال کے لئے جمود رہا۔ بہت کم فلمیں تیار کی گئیں۔

۱۹۴۵-۴۶ء کے لگ بھگ میسور شہر میں ڈی شنکر سنگھ، بی وی آچاریہ، [illegible]ی کپا، راجا جارس، جی ایس وشوناتھ سیٹی اور بی آر اپیا جیسے باہمت افراد نے نوجیوتی اسٹوڈیو قائم کیا۔ اگرچہ اس اسٹوڈیو نے تھوڑے ہی عرصے کام کیا تاہم اس نے فلمی صنعت کو نئی زندگی بخشنے میں اہم پارٹ ادا کیا اور اس کے ذریعے کئی نوجوانوں کو اپنی صلاحیتوں کو اجاگر کرنے کا موقع ملا۔

۱۹۴۶ء میں نوجیوتی سٹوڈیو میں پانچ فلمیں تیار کی گئیں جن میں سے ایک "کرشن لیلا" تھی۔ ۱۹۴۹ء میں چھ فلمیں تیار کی گئیں۔ ان میں سے چار فلمیں میسور میں تیار ہوئیں۔ شنکر سنگھ نے مہاتما پکچرز کے تحت ۱۹۵۰ء میں "جگن موہنی" فلم تیار کی۔ جو بنگلور سے ۱۵۰ میل دور ایک تجارتی مرکز داون گیری میں ۲۶ ہفتے چلی — اس طرح ایک غیر یقینی آغاز کے بعد کنڑ فلم انڈسٹری ۱۹۵۴-۵۵ء کے لگ بھگ سن بلوغ کو پہنچی۔ فلموں کی تعداد بڑھنے لگی اور آر نگیندر راؤ، بی آر پنتلو، شنکر سنگھ، بی وی آچاریہ، کمپاراج عرس جیسے نامور پروڈیوسروں نے اپنی فلمیں مدراس میں تیار کرنی شروع کیں۔ ان میں سے زیادہ پروڈیوسر مدراس ہی میں آباد ہو گئے۔ البتہ شنکر سنگھ نے میسور شہر اور نوجیوتی اسٹوڈیو کو نہیں چھوڑا۔ جب یہ اسٹوڈیو بند ہوا تو پریمیر اسٹوڈیو کھل گیا اور اس نئے اسٹوڈیو میں کئی فلمیں تیار کی گئیں۔

حکومت ہند نے ۱۹۵۴ء میں فلموں کے لئے "اسٹیٹ ایوارڈ" جنہیں اب نیشنل ایوارڈ کہا جاتا ہے، دینے کا سلسلہ شروع کیا۔ اس سے کنڑ فلم انڈسٹری کو بہت فروغ ملا۔ ہر سال تیار کی جانے والی فلموں کی تعداد بڑھنے لگی۔ نتیجۃً کئی اچھی فلمیں مثلاً "جاتک پھلا"، "پریادا پتری"، "اسکول ماسٹر"، "نندا دیپا"، "نانذی"، "بیلی موڈا"، "گیجے پوجے"، "سمسکارا"، "سنکالو"، "شرا پنجارا"، "تنیا ماگا"، "ایاے"، "سبات ستری"، "بنگارادا ہووو"، "سروومنگلا"، "سندھیا راگ" اور کئی تاریخی فلمیں مثلاً "رانا دھیرا کنتی روا"، "کرشن دیورایا" (رنگین) تیار کی گئیں۔ اس کے علاوہ بھگتی سے متعلق کئی فلمیں مثلاً "کتور چنما"، "بھوکیلاش"، "بھگت کنک داس"، "بھگت وجے"، "بیدار کنپا"، "سنترالیہ"، "مہاتمے" تیار کی گئیں۔ یہ فلمیں بہت کامیاب ثابت ہوئیں اور ان کی بدولت فلمی صنعت کے وقار میں اضافہ ہوا۔ "امرشلپی جکناچاریہ" پہلی رنگین کنڑ فلم جو تیلگو میں بھی تیار کی گئی، کو نیشنل ایوارڈ ملا۔

اعلیٰ درجے کے پروڈیوسروں مثلاً ڈی شنکر سنگھ، بی آر پنتلو، آر نگیندر راؤ، جی وی آئر، بی ایس رنگا، بی۔ وی آچاریہ، اے سی نرسمہا مورتی، ودیراجا اور جواہر منصور، کرشنا سوامی اور دوسرے پروڈیوسروں نے صنعت کی ترقی میں نمایاں پارٹ ادا کیا ہے۔

کئی کنڑ ایکٹروں نے ایک سو سے زیادہ فلموں میں کام کیا ہے۔ راج کمار کو کنڑ فلموں کا بہترین ایکٹر کہا جا سکتا ہے اور جلد ہی اس کی فلموں کی تعداد ۲۰۰ تک پہنچ جائے گی۔ اس نے بارہ سال پہلے "بیدار کنپا" میں کام کیا۔ نرسمہا راجو، بالا کرشنا اور ادوے کمار بھی ایک سو سے زیادہ فلموں میں کام کر چکے ہیں۔ ایک اور ایکٹر کلیان کمار فلم دیکھنے والوں میں بہت مقبول ہے۔

...یت کی گوپی گھائن باگھا باشن"

ملیالم کے مقبول ترین ہیرو پریم نذیر "کنڈم بیچ کہ" میں

خاتون آرٹسٹوں میں بی سروجا دیوی، "چترسبھاشا تارا" کا لقب حاصل کر چکی ہے۔ وہ ہندی، تامل، تیلگو اور کنڑا کی سینکڑوں فلموں میں کام کر چکی ہے۔ "وسنت سینا" کی لکشمی بائی، ہرنی، بھارتی، جینتی، ریوالی، کلپنا، سندھیا، لیلاوتی دیگر مشہور ایکٹریسیں ہیں۔ کلپنا آج کی کنڑا اسکرین کی خاتون آرٹسٹوں میں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

۱۹۷۱ء میں کنڑ فلموں میں ایک اور آرٹسٹ منظر عام پر آیا جس کا نام گریش کارناڈ ہے۔ اس نے تغلق۔ "یایاتی" جیسی فلمیں پروڈیوس کیں۔ اس نے خود اہم کنڑ فلم "سمسکارا" میں کام کیا۔ یہ فلم SYMBOLS سے بھرپور ہے اور کارناڈ نے اس میں ہیرو کا رول نہایت عمدہ طریقے سے ادا کیا ہے۔ ایک اور فلم آرٹسٹ پی آر جیا رام منظر عام پر آیا ہے۔

فلم سمسکارا میسور کے نوجوان مفکر ڈاکٹر یو آر اننت مورتی کے ایک ناول پر مبنی ہے۔ یہ ناول کٹر پن اور پرانے خیالوں کے خلاف ایک شخص کی بغاوت کو پیش کرتا ہے۔ یہ ایک بڑا متنازعہ موضوع ہے جس سے دوسروں کے مذہبی جذبات کو ٹھیس پہونچنے کا زبردست اندیشہ تھا جو اپنے کسی عقیدے اور رسوم کے مطابق رہتے ہیں۔ اس ناول سے کنڑا ادب میں ایک طرح کا انقلاب آگیا تھا اور اس ناول پر مبنی فلم نے بھی ہیجان سا پیدا کر دیا۔ پہلے تو اس کو سنسر سرٹیفکیٹ ہی نہ ملا۔ بالآخر جب یہ فلم ریلیز ہوئی تو سینما کی دنیا میں ایک چھوٹا موٹا انقلاب ہی آگیا۔ اس فلم میں ان ستاروں نے کام کیا جو فلمی دنیا میں کوئی شہرت نہ رکھتے تھے جس سے اس پر تھوڑا سرمایہ لگا۔

ایک اور فلم "گیجے پوجے" نے حال ہی میں سینما دیکھنے والوں پر گہرا اثر چھوڑا ہے۔ یہ ایک جسم فروش لڑکی کی کہانی ہے۔ فلم ایک نامور مصنفہ ایم کے اندرا کے ایک ناول پر مبنی ہے۔ اس کی ڈائرکشن ایس۔ آر پٹنا کنگل نے کی اور کلپنا نے اس میں لیڈنگ رول ادا کیا۔ اسوتھ پنڈاری اور لیلاوتی نے سپورٹنگ رول ادا کیا۔ ۱۹۶۹ء میں اسے راشٹرپتی کا سلور میڈل ملا۔ اس کے ڈائرکٹر پٹنا کنگل کو بہترین اسکرپٹ کا ایوارڈ بھی ملا۔

ایک اور فلم "شارا پنجارا" نے کنڑ فلموں کی تاریخ میں باکس آفس کا نیا ریکارڈ قائم کیا ہے۔ اس کی آمدنی سے ڈسٹری بیوٹر کا حصہ ۱۵ لاکھ سے بھی اوپر متوقع ہے۔ علاقائی زبان کی کسی فلم کے لئے یہ رقم واقعی گرانقدر ہے۔

۱۹۳۴ء سے ۱۹۶۲ء تک کل ۱۴۹ کنڑ فلمیں تیار ہوئی تھیں لیکن ۱۹۶۲ء اور ۱۹۷۰ء کے درمیان تقریباً ۹۰ فلمیں تیار کی گئی ہیں۔ اس رفتار میں اتنی تیزی کس طرح آئی؟ شروع میں ہندی، تامل اور تیلگو کی فلموں کے بھاری تعداد میں آنے سے کنڑ فلموں کی مانگ کم تھی اور پھر یہ کنڑ فلمیں کچھ اچھی طرح پروڈیوس بھی نہیں کی جاتی تھیں۔ باہر سے آنے والی فلمیں بہت کم خرچ کرکے تیار کی جاتی تھیں۔ ان میں اچھے ستارے کام کرتے تھے اور ان کی پبلسٹی بھی اچھی طرح کی جاتی تھی۔ کنڑ فلمیں اس قدر خرچ کی متحمل نہیں ہو سکتی تھیں۔

۱۹۶۱ء میں کنڑ چالو دل نگار نے نامور ناول نویس و جرنلسٹ مرحوم اے راما مورتی، ایک اور ناول نویس مرحوم اے این کرشنا راؤ اور ایک سابق ایم ایل اے مسٹر وٹل ناگا راج کی قیادت میں ایک تحریک شروع کی جس سے کنڑ فلموں کو بہت فروغ ملا۔

ریاستی سرکار نے ایک لمبے عرصے سے فلمی صنعت کی ترقی میں کوئی دلچسپی نہیں لی تھی۔ لیکن ۱۹۶۲ء میں ریاستی سرکار نے بھی ایک علیحدہ فلم یونٹ قائم کرنے کا فیصلہ کیا۔ تفریحی ٹیکس پر سرچارج عائد کیا گیا اور اس سے ہونے والی آمدنی سے ایک فنڈ قائم کرنے اور فلموں کو امداد دینے کا فیصلہ کیا گیا ہے۔

سرکار نے دو اہم اسکیموں پر عمل شروع کیا۔ پہلی سکیم کے تحت میسور میں تیار کی گئی ہر فیچر فلم کو ۵۰ ہزار روپے کی امداد دی جاتی ہے۔ دوسری کے تحت کسی خاص عرصے کے دوران کہیں بھی تیار شدہ تین بہترین کنڑ فیچر فلموں کو ایوارڈ دیا جاتا ہے۔ ان انعامات کی رقم ۵۰ ہزار، ۲۵ ہزار، اور دس ہزار روپے رکھی گئی ہے۔ دوسرے اور تیسرے درجے کے ایوارڈ جیتنے والی ان فلموں کے ڈائرکٹروں کو علی الترتیب سونے، چاندی اور کانسی کے میڈل کے ساتھ پانچ ہزار، ڈھائی ہزار اور ایک ہزار روپے کے انعام دیئے جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ فلم کے مختلف شعبوں میں اعلیٰ کارکردگی کے لئے اعزازی سرٹیفکیٹ، میڈل اور نقد انعام دیئے جاتے ہیں۔

کنڑ فلم "سنتھ ھوئیتھمند"

تفریحی ٹیکس پر سرچارج عائد کرنے کے نتیجے میں ریاستی حکومت کو یکم اپریل ۱۹۶۷ء سے مارچ ۱۹۷۰ء تک چار کروڑ روپے سے زیادہ آمدنی ہوئی۔ اسی عرصے میں حکومت نے فلموں کو ۳۰ لاکھ روپے کی امداد دی۔

سرکاری امداد سے چار نئے اسٹوڈیو قائم ہوئے اور پہلے سے کام کرنے والے اسٹوڈیو میں توسیع کی گئی۔ ہندی، ملیالم، اور تیلگو فلموں کے پروڈیوسر بھی فلمیں تیار کرنے کے لئے آئے۔ سنہ ۱۹۷۰ء میں ریاست میں تیس سے زیادہ فلمیں تیار کی گئیں جن پر تقریباً ایک کروڑ روپے کا سرمایہ لگا۔ اور ایک کنڑ فلم کی تیاری پر اوسطاً تین لاکھ روپے صرف ہوئے۔ گزشتہ سال ملک بھر میں بنی ہر دس فلموں میں سے ایک کنڑ تھی۔ مدراس میں رہنے والے کنڑ فن کاروں نے بنگلور اور میسور میں آباد ہونا شروع کر دیا ہے۔

سنہ ۱۹۶۷ء میں حکومت نے پانچ فلموں کو، سنہ ۱۹۶۸ء میں ۱۶ فلموں کو، سنہ ۱۹۶۹ء میں ۲۰ فلموں کو، سنہ ۱۹۷۰ء میں ۳۲ فلموں کو امداد دی۔ ہر سال فلموں کی تعداد میں اضافے سے ان کا معیار گرنا شروع ہو گیا اور کئی ایسی فلمیں تیار ہوئیں جو ناکام ہو گئیں۔

کنڑ فلم انڈسٹری کو تھیٹروں کی کمی کے مسئلے کا بھی سامنا ہے۔ لوگوں کی طرف سے مانگ کی جا رہی ہے کہ انگریزی تھیٹروں کو کنڑ فلمیں دکھانے پر مجبور کیا جائے۔ کنڑ فلم جسے گزشتہ سال اسٹیٹ ایوارڈ دیا گیا تھا ابھی تک لوگوں کو دکھائی نہیں جا سکی۔

گجراتی

پلوی مہتہ

حالانکہ ہندی فلمی صنعت کے ہر شعبے میں گجرات کا حصہ کسی دوسری زبان کے مقابلے میں کم نہیں ہے لیکن یہ ایک حقیقت ہے کہ ایک گجراتی فلم بڑی مشکلوں سے تیار ہوتی ہے اور اگر تیار بھی ہوتی ہے تو یہ عام طور سے اچھی نہیں ہوتی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ گجراتی عام طور سے ہندی فلمیں دیکھتے ہیں۔ معیار کے لحاظ سے گجراتی فلمیں بنگال، مہاراشٹر یا کیرل کی فلموں کے مقابلے میں نہیں پیش کی جا سکتیں۔

۱۹۱۳ء میں جب ہندوستان میں فلمیں بننا شروع ہوئیں تو زبان کا کوئی مسئلہ ہی پیدا نہیں ہوا کیونکہ یہ خاموش فلموں کا زمانہ تھا۔ متکلم فلموں کی شروعات کے بعد ۱۹۳۲ء میں مختلف زبانوں کی فلمیں بننا شروع ہوئیں۔ "نرسی مہتہ" اور "ستی ساوتری" پہلی گجراتی فلمیں تھیں۔ یہ دونوں فلمیں ۱۹۳۲ء میں بنیں۔ ۱۹۳۳ء میں کوئی گجراتی فلم نہیں بنی۔ ۱۹۳۴ء میں ایک اور ۱۹۳۵ء میں چند سماجی فلمیں بنیں۔ ان کے نام ہیں "ڈاکٹر مدھوریکا"، "ورنی وسولت" اور "گھر جمائی"۔ بعد کے زمانے میں اکا دکا فلمیں بنتی رہیں۔ ۱۹۴۷ء کا سال اچھا رہا اور گیارہ گجراتی فلمیں ریلیز ہوئیں۔ ۱۹۴۸ء میں گجراتی فلموں کی تیاری اپنی انتہا کو پہونچ گئی اور ۲۴ فلمیں بنیں۔ یہ عام طور سے دھارمک اور تاریخی فلمیں تھیں۔ چند کے نام یہ ہیں "ستیہ وادی ہریش چندر"، "بھگت پرہلاد"، "جوگی داس کھومن"، "کرن گھیلو" اور "پرتھوی ولبھ"۔ آخر الذکر فلم مرحوم کے ایم منشی کی مقبول ناول پر مبنی تھی۔ اس فلم کو سہراب مودی نے پہلے ہندی زبان میں تیار کیا تھا اور بعد میں گجراتی میں ڈب کیا گیا تھا۔

گجراتی فلم "گن سندری" بڑی کامیاب ہوئی۔ اس میں نروپا رائے نے پہلی بار کام کیا تھا۔ "منگل پھیرا" (۱۹۴۹ء) بھی بہت کامیاب رہی۔ اس میں نروپا رائے نے ہیروئن کا رول ادا کیا تھا اور اس فلم سے ہندی فلموں میں ان کی کامیاب زندگی کا آغاز ہوتا ہے۔ ۱۹۵۰ سے ۱۹۵۹ء کے درمیان تقریباً ۳۰ فلمیں بنیں۔ ان کے موضوع تاریخی نہیں سماجی تھے۔

کچھ دنوں کے لئے گجراتی فلموں کا بننا بند رہا لیکن جب گجرات ایک علیحدہ صوبہ بنا تو دو فلمیں بنیں جو کامیاب ہوئیں۔ ان کے نام ہیں: "کاڈو مکرانی" اور "مہندی رنگ لاگیو"۔ آخر الذکر میں راجندر کمار اور اوشا کرن نے لیڈنگ رول ادا کیا ہے حالانکہ دونوں گجراتی نہیں ہیں۔

۱۹۶۴ء میں "اکھنڈ سوبھاگیہ وتی" تیار ہوئی اور کامیاب رہی۔ "کالاپی" ایک سنجیدہ اور پرخلوص کوشش تھی۔ مگر تجارتی لحاظ سے ناکام رہی۔ اس فلم کی کہانی گجرات کے ایک عظیم شاعر کی زندگی پر مبنی تھی۔

گجراتی میں بننے والی رنگین فلم "للوڈی دھرتی" ہے جو ۱۹۶۸ء میں تیار ہوئی۔ یہ فلم گجراتی کے ایک مشہور ادیب چنی لال ماڈیا کے شاہکار ناول پر مبنی تھی۔

۱۹۷۰ء میں "بہروپی" بنی۔ یہ فلم گجرات کے لوک گیت جنہیں "بھوائی" کہا جاتا ہے، پر مبنی تھی۔ ۱۹۶۹ء میں ایک آرٹ فلم "کنکو" تیار ہوئی۔ لیکن یہ ۱۹۷۱ء میں ریلیز ہو سکی۔ ۱۹۷۰-۷۱ء میں تیار ہونے والی چند فلمیں یہ ہیں: "جگرا نے امی"، "دھرتی نہ چھوڑو"، "زرا دیر"، "گگن وشال"۔

"کنکو" کو گجراتی فلمی صنعت میں سنگ میل کہا جا سکتا ہے کیونکہ پہلی بار ایک حقیقت پسندانہ فلم بنائی گئی تھی جس میں کسی قسم کی کوئی مصالحت نہیں کی گئی تھی اور نہ بڑے بڑے اداکار رکھے گئے تھے اور نہ ہندی کی فلموں کی طرح بے دریغ روپیہ خرچ کیا گیا تھا۔ یہ ایک کم خرچ فلم تھی جس میں گجرات کے گاؤں کی زندگی کو سیدھے سادھے ڈھنگ سے پیش کر دیا گیا تھا۔ یہ فلم گجراتی کے مشہور ادیب پنا لال پٹیل کی ایک کہانی کی بنیاد پر تیار کی گئی تھی۔

"کنکو" پہلی گجراتی فلم ہے جسے قومی اعزاز ملا اور جسے پورے ملک میں پسند کیا گیا۔ راقم الحروف نے اس فلم میں ہیروئن کا رول ادا کیا تھا جسے شکاگو کے جشن

بین اقوامی فلمی میلے میں "بہترین ایکٹریس" کا ایوارڈ ملا۔ "کنکو" ہی وہ پہلی گجراتی فلم ہے جسے کسی بین الاقوامی فلمی میلے میں حکومتِ ہند کی طرف سے سرکاری طور پر بھیجا گیا تھا۔ "کنکو" کو فن لینڈ میں ٹیلی ویژن پر پیش کیا جائے گا اور ماسکو کے فلمی میلے میں بھی دکھایا جائے گا۔

اب تک جتنی گجراتی فلمیں بنیں ان میں معدودے چند کے سوا سب ہندی فلموں کی نقالی میں بنائی گئی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ابھی تک گجراتی فلمی صنعت اپنے

مضمون نگار اور فلم کی ہیروئن پلوی مہتہ فلم "کنکو" میں

پیروں پر کھڑی نہ ہو سکی ہے۔ اگر عوام کو ادنیٰ درجے کی فلمیں ہی دیکھنی ہیں تو وہ کوئی بھی رنگین ہندی فلم دیکھ سکتے ہیں جن میں بڑے بڑے اسٹار بھی ہوتے ہیں۔ وہ ایسی گجراتی فلمیں دیکھنا پسند نہیں کرتے جو اُن کی نقل میں بنائی گئی ہیں اور جو رنگین بھی نہیں ہوتیں اور نہ جن میں بڑے بڑے اداکار ہوتے ہیں۔

اگر ہم چاہتے ہیں کہ عوام گجراتی فلمیں دیکھیں تو گجراتی فلمی صنعت کے لئے ضروری ہے کہ وہ ایسی فلمیں تیار کرے جن کا تعلق گجراتی کلچر اور طرزِ زندگی سے ہو۔ یہ فلمیں حقیقت پسند اور فن کارانہ ہوں تاکہ عوام گھسی پٹی ہندوستانی فلموں کے متبادل کی حیثیت سے انہیں دیکھ سکیں۔

گجراتی فلموں کا حلقہ محدود ہے کیونکہ اُن کی مارکیٹ عام طور سے ریاست کے اندر ہی محدود ہوگی اس لئے یہ فلمیں کم خرچ میں بنائی جانی چاہئیں۔ اگر کم خرچ میں ہندی فلموں جیسی گجراتی فلمیں بنائی گئیں تو نتیجہ ویسا ہی تباہ کن ہوگا جیسے پہلے ہوا تھا۔

حکومتِ گجرات بہترین تصویر، بہترین ڈائرکٹر وغیرہ کو انعام دے کر گجراتی فلموں کی ہمت افزائی کر رہی ہے۔ وہ گجراتی فلموں کی تیاری کے لئے قرض بھی دیتی ہے تاہم حکومت کی ان کوششوں کے باوجود گجراتی فلموں کی تیار
کوئی قابلِ ذکر تیزی نہیں آئی ہے۔ اس کی خاص وجہ یہ ہے کہ حکومت جو کچھ دیتی
کرتی ہے وہ ناکافی ہے۔ حکومت میسور اپنی ریاست میں بننے والی علاقائی ز
کی فلم کو امدادی رقم دیتی ہے۔ آندھرا پردیش کی حکومت بھی ایسا ہی کرتی ہے
خطوط پر گجراتی فلمی صنعت کی ترقی کے لئے ضروری ہے کہ گجرات میں ایک فلم
تعمیر کیا جائے۔ اس کام کے لئے سرمایہ دار آگے نہیں بڑھتے تو حکومت
پہل کرنی چاہئے۔ بمبئی میں اسٹوڈیو کے اخراجات بہت زیادہ ہیں لہٰذا اگر
اچھا اسٹوڈیو، ساؤنڈ لیبارٹری، فلم پروسیسنگ لیبارٹری اور متعلقہ سہو
مقامی طور پر دستیاب ہو جائیں تو گجراتی فلموں کی ترقی کے امکانات بہت
روشن ہو جائیں گے۔

ویجے بھٹ جیسے معروف گجراتی ڈائرکٹروں نے اب تک گجرا
فلموں کی طرف توجہ نہیں کی ہے۔ اسی طرح فلموں کے مختلف شعبوں میں کام ک
والے دوسرے گجراتی ماہر جو دستیاب ہیں انہیں یکجا کیا جا سکے تو گجراتی ف
کم از کم اپنے حلقے میں بڑی موثر ہو سکتی ہے۔

ہندی فلموں کے بہت سے مشہور کلاکار جیسے نروپا رائے، سنجیو کمار، آشا پاریکھ، بندو اور بہت سے دوسرے گجرات سے تعلق رکھتے ہیں۔

گجراتی اسٹیج بے حد ترقی یافتہ ہے اور اسٹیج کے اچھے اداکاروں کی کمی
ہے۔ بمبئی میں ہر سنیچر اور اتوار کو تقریباً ۲۰، ۳۰ گجراتی ڈرامے اسٹیج ہوتے ہیں۔
کوئی گجراتی ڈرامہ دو سو دن چلے تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔ جب مختلف صلاح
کے لوگ اتنی تعداد میں موجود ہیں تو اچھی گجراتی فلم بنانا کوئی مشکل کام نہیں
جو ایسی ہو جو عام قسم کی فلموں سے مختلف ہو اور جسے لوگ دیکھنا پسند کریں
جو اس علاقے کی سماجی زندگی کی عکاس ہو۔ اس سلسلے میں بنگلہ فلمی صنعت بڑ
روشن مثال ہے۔ بنگلہ فلمیں اپنے علاقے میں اس قدر مقبول اس لئے ہیں ک
ان کی جڑیں بنگال کی زمین میں پیوست ہیں۔ اس لئے آئندہ وہی گجراتی تسلی
کامیاب ہوں گی جو نہایت دیانت داری کے ساتھ گجرات اور گجرات کی زندگ
کی ترجمان اور عکاس ہوں۔ ●●

مراٹھی

آر۔ آر۔ کمار

ہندوستانی فلمی صنعت کی ترقی و فروغ میں مہاراشٹر کو ایک اہم مقا
حاصل ہے، یہ وہ خطۂ زمین ہے جہاں ہندوستانی فلمی صنعت کی بنیاد رکھی گئی او

ے دادا پھالکے، بابو راؤ پینٹر، شانتا رام، ماسٹر ونائک، بابو راؤ پنڈھارکر
آترے اور گجانن جاگیردار ایسی عظیم ہستیاں عطا کی ہیں۔
اس عظیم صنعت کے بانی مبانی دادا پھالکے اسی پردیش میں پیدا ہوئے
انہوں نے ہی ۱۹۱۳ء میں راجہ ہریشچندر پیش کرکے تاریخ فلم میں اپنا

مراٹھی فلم —— "کنکو" کا منظر

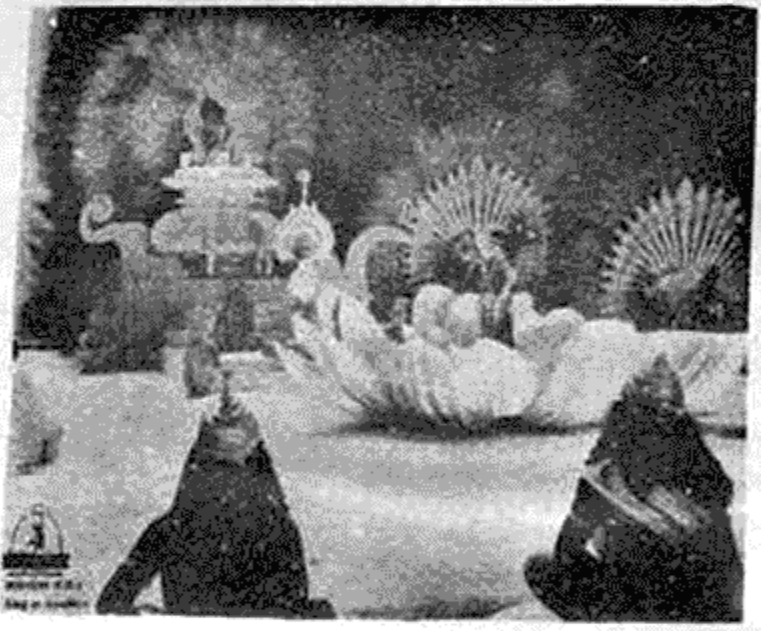
نام کر لیا تھا۔ اگرچہ انہوں نے صرف ایک ہی متکلم فلم گنگا وترن کی تخلیق
کی تاہم انہوں نے لگ بھگ ایک سو خاموش فلمیں بنا کر ایک غیر معمولی کارنامہ
انجام دیا۔

دادا پھالکے کے بعد بہت سی ہستیاں فلمیں بنانے میں منہمک ہوگئیں اور
گذشتہ چالیس برس کے عرصے میں کئی فلم کمپنیاں عالم وجود میں آئی ہیں جنہوں
نے مراٹھی فلموں کی تخلیق و ترقی میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ ان میں پربھات فلم کمپنی
، بن پکچرز، نویگ چترپٹ، شارد افلمز، سرسوتی ٹون، آترے پکچرز، پرکاش
پکچرز اور نیو ہنس پکچرز کے نام خصوصاً قابل ذکر ہیں۔

دراصل مراٹھی فلموں کا آغاز بھی "عالم آرا" کی نمائش کے فوراً بعد شروع
ہو گیا اور ۱۹۳۲ء میں جب مراٹھی میں فلمیں بننی شروع ہوئیں تو انہیں بول پٹ کا
نام دیا گیا۔

مراٹھی میں سب سے پہلے "ایودھیا چا راجہ" کی تخلیق ہوئی اور اسے بنانے
کا شرف وی شانتا رام کو حاصل ہے۔ راجہ ہریشچندر کی کہانی پر مبنی اس تاریخ ساز
فلم میں درگا کھوٹے، گووند تیمبے اور ماسٹر ونائیک نے اداکاری کے جوہر دکھائے
۔ اسی برس سرسوتی سنے ٹون کی شیام سندر اور سنت سکھوبائی بھی دیکھنے کو
ملیں۔ شیام سندر کے ہدایت کار بھال جی پنڈھارکر تھے اور اس میں شانتا آپٹے
اور شاہو موڈک اہم اداکار تھے۔ اس فلم کو غیر معمولی مقبولیت حاصل ہوئی اور
بمبئی کے ویسٹ اینڈ سینما پر ۲۷ ہفتے تک لگاتار چلتی رہی اور اسے سلور جوبلی منانے
کا شرف حاصل ہوا۔

ہندی کی طرح مراٹھی میں بھی ابتدا میں دھارمک فلمیں بنائی گئیں اور پھر
کچھ عرصے بعد تاریخی اور سماجی فلمیں بھی بننی شروع ہوگئیں۔ مراٹھی میں سب سے
پہلی تاریخی فلم "سنگھ گڑھ" ۱۹۳۳ء میں پربھات نے بنائی تھی اور اس کی کہانی
مشہور و معروف مراٹھی ناول نگار ہری نرائن آپٹے کے ناول پر مبنی تھی پہلی
سماجی فلم "ولاسی ایشور" بنانے کا فخر ماسٹر ونائک اور بابو راؤ پنڈھارکر کو حاصل ہوا۔
اس سماجی فلم کی کہانی ممتاز مراٹھی ادیب ماما وارریکر کی کوششوں کا نتیجہ تھی۔ اس
کے ایک سال کے بعد ۱۹۳۶ء میں دوسری سماجی فلم چھایا کی تخلیق ہوئی اگرچہ پہلی
مزاحیہ فلم وشرام بیڈیکر نے بنائی۔ بہرحال ممتاز ادیب آچاریہ اترے اور ہدایت
کار ونائیک کی دھرم ویر، پریم ویر، برانڈی یا ٹلی، برہمچاری اور ادھا نگی بیحد
کامیاب ہوئیں۔ اور آچاریہ آترے اور کھانڈیکر کے ڈراموں پر مزاحیہ فلمیں بنا کر
ہدایت کار ونائک نے بڑی شہرت حاصل کی۔

جب ماسٹر ونائیک مزاحیہ فلمیں بنانے پر منہمک تھے اسی عہد میں پربھات

مراٹھی فلم "ایودھیا چا راجہ" کا منظر

فلم کمپنی نے امرت منتھن اور امر جیوتی ایسی لاجواب تصاویر پیش کیں۔ ۱۹۳۵ء میں
شانتا رام نے سنت ایکناتھ کی زندگی پر مبنی چھوت چھات کے خلاف دھرماتما
فلم بنائی جس میں مشہور مراٹھی موسیقار مرحوم بال گندھروا پہلی بار نمودار ہوئے تھے۔
۱۹۳۶ء میں ہی پربھات نے سنت تکارام پیش کی جسے عوام نے بے حد پسند کیا حتاکہ
بمبئی کے ایک سینما پر ایک سال تک چلتی رہی۔
اسی عہد میں شانتا رام نے سماجی فلمیں بنانے کا ارادہ کیا اور اپنی پہلی

سماجی فلم "کُن کو" کی تخلیق کی جسے ہندی فلم بینوں نے "دُنیا نہ مانے" کے روپ میں دیکھا۔ اس کے بعد "ماڑا مُلگا" ۔ "مانڑوس" "مُشیزادی" منظرِ عام پر آئیں۔

ہندی فلمی صنعت کی عظیم شخصیت بابوراؤ پینٹر "ساکی" کے میدان میں بہت دیر سے نمودار ہوئے تاہم ۱۹۳۶ء میں اُن کی ناقابلِ فراموش تخلیق "ساوکاری پاش" نمائش کے لئے پیش کی گئی۔ اس کی کہانی وی ایس اوندھکر کی تحریر کردہ کہانی جنھوں نے خود بھی اس فلم میں ساہوکار کا رول ادا کیا تھا۔ یہ ایک بہت اعلیٰ معیار کی ترقی پسند سماجی فلم تھی جو حقیقی دیہاتی پسِ منظر میں تھی۔

فلم سنت تنگا رام

ان ہی دنوں بھال جی پینڈھارکر کی تاریخی فلمیں "سوراجیہ چا سیمے ور" نیتا جی پالکر اور تھوراتا نجی کملا بہت مقبول ہوئی۔

اس دور میں مالی مشکلات کے علاوہ مراٹھی فلم سازوں میں اتحاد کی بھی کمی تھی۔ مثال کے طور پر ہنس پکچر نویگ چتر پٹ میں مدغم ہوگئی۔ لیکن یہ سلسلہ زیادہ دیر تک جاری نہ رہ سکا۔ پہلے آچاریہ آترے نے اُسے خیرباد کہا اور اپنے نجی ادارے آترے پکچرز کی بنیاد رکھی اور "پایاچی داسی" نامی مقبول فلم کی تخلیق کی اس کے بعد باباوراؤ پینڈھارکرنے اپنا ادارہ نیو ہنس پکچرز بنالیا اور "دھام جی" اور "پہلا پانڈرنا" پیش کیں جنہیں بے حد پسند کیا گیا۔ ماسٹر ونائیک جنہوں نے "لگنا پہاوے کرُن" "سرکاری پاہنے" اور "پہلی منگلا گور" کی تخلیق کی تھی۔ نویگ کو چھوڑ کر پرپھلا پکچرز کی بنیاد رکھی۔ پربھات فلم کمپنی بھی اپنے بہت سے محنتی اور کامیاب ساتھیوں سے محروم ہوگئی۔ ۱۹۳۸ء میں دھائبر جی نے، پھر ۱۹۴۱ء میں شانتا رام نے اُسے خیرباد کہہ کر اپنے نجی ادارے راج کمل کلا مندر کے پرچم تلے فلمیں بنانی شروع کیں۔

۱۹۴۲ء تک مراٹھی فلم انڈسٹری تکنیکی اور فنی نقطۂ نظر سے ترقی منازل طے کرتی رہی اور ۱۹۳۷ اور ۱۹۴۱ء کے درمیانی عرصے کو سنہری کہا جاسکتا ہے۔ تاہم مالی مشکلات اس کے راستے میں حائل رہیں۔ ۴۲ء میں لائسنس سسٹم لاگو ہونے پر پوری صنعت کا نقطۂ نظر بدل گیا اور ہندی فلم کی وسیع مارکیٹ کو مدِ نظر رکھتے ہوئے مراٹھی فلم سازوں نے ہندی میں فلم بنانا شروع کیں، مگر گجانن جاگیردار کی "رام شاستری" کے علاوہ کوئی بھی قابلِ ذکر نہیں کہی جاسکتی۔ بہرحال ۱۹۴۶ء تک ہندی فلموں کی مقبولیت وجہ سے مراٹھی فلموں کو بحران کا شکار ہونا پڑا اور جب ۱۹۴۶ء میں شانتا رام نے رام جوشی اور منگل پکچرز نے جے ملہار پیش کی تو مراٹھی فلموں کو دوبارہ عروج حاصل ہوگیا اور ، داسو دیو بلونت، پیڈیکا ڈُچے شہانے، پڑچے جُیوا، رام رام پاہونے، اور بالا جو جو رے، ایسی قابلِ ذکر تصاویر پیش کی من عہد میں وی شانتا رام، راجہ پرانجپے، وشرام بیڈیکر، باباوراؤ پینڈھارکر، دھرما دھکاری، آچاریہ اترے، بھال جی پینڈھارکر، سداشو کوی، بی ڈی مدگھو نے مراٹھی فلم کی ترقی و ترویج میں نمایاں حصہ لیا۔ ۴۱-۱۹۳۷ء کے سنہری دَور میں مراٹھی میں ۵۹ تصویریں منظرِ عام پر آئیں جبکہ ۴۲ سے ۴۶ کے دوران ۳۱ فلموں کی تخلیق ہوئی۔ ان میں بھرت بھیٹ، رام راجیہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اب تک جن اداکاروں کو عروج و شہرت حاصل ہوئی تھی اور جن کے بغیر فلم کی تاریخ اُدھوری رہ جاتی ہے۔ اُن میں دُرگا کھوٹے، لیلا چٹنس، شانتا آپٹے، للتا پوار، سنیہ پربھا پردھان رتن مالا، شانتا ہبلیکر اور ماسٹر ونائک، گجانن جاگیردار، باباوراؤ پینڈھارکر، شاہو موڈک بی نندریکر، چندرکانت، ماسٹر وٹھل راجہ نینے، اور سالوی کے نام بہت اہم ہیں۔

۱۹۵۰ء میں امر بھوپالی کی تخلیق ہوئی جسے اپنے ملک میں ہی نہیں بلکہ غیر ممالک میں بھی پسند کیا گیا۔ یہ پہلی مراٹھی فلم تھی جسے عالمی ایوارڈ عطا کیا گیا تھا۔

۱۹۵۳ء میں آچاریہ آترے کی معرکتہ الآرا تخلیق "شیام چی آئے" منظرِ عام پر آئی جسے سال کی بہترین فلم قرار دیتے ہوئے صدرِ جمہوریۂ ہند نے طلائی تمغہ عطا کیا۔ اس کے بعد واہنی چیا بانگڑیا، لاکھاچی گھوشٹا، اور دیو بابا ایسی قابلِ ذکر فلمیں پیش کی گئیں۔

۱۹۵۹-۶۳ء کے درمیانی عرصے میں سانگتے ایکا اور شیکلے لی بائیکو، بے حد کامیاب فلمیں پیش کی گئیں جنھیں بے حد پسند کیا گیا۔

ابھی حال ہی میں نئے سینما کی لہر چلی ہے۔ اس میں بھی مراٹھی فلمی صنعت پیچھے نہیں ہے اور "آسے یہہ طوفان"، "دوبشی جرجہ پا ہونا" اور "شانتا کورٹ چالو آہے" ایسی تجرباتی فلمیں منظرِ عام پر آئی ہیں۔

آزادی کے بعد شہرت حاصل کرنے والی ایکٹرسوں میں جے شری، اُوشا کرن، ہنسا واڈکر، سلوچنا، ریکھا، چترا، سمتا، جے شری گڈکر اور ایکٹروں میں راجن، سوریہ کانت، راجہ پرانجپے، راجہ گوساوی، چندرکانت گوکھلے، رمیش دیو، اَرن سرنائیک، کاشی ناتھ گھانیکر، شری کانت موگھے، دھومال (دھومل) وسنت شندے، اور شرد تلولکر اور ہدایت کاروں میں راجہ پرانجپے، دتا دھرم ادھیکاری، اننت ماٹنے، راجہ ٹھاکر، ڈی ڈی پاٹل، رام گبالے کا نام خصوصاً قابلِ ذکر ہے۔ پلے بیک سنگر لتا منگیشکر، آشا بھونسلے، مدھوبالا زویری، سمن کلیان پوری اور موسیقاروں رام چندر، وسنت ڈیسائی، کیشو بھیجے کا تعلق بھی مہاراشٹر سے ہے۔

۱۹۷۰ء میں پہلی بار ہندوستان سے باہر ماریشس میں مراٹھی فلموں کا میلہ منعقد ہوا جس میں مراٹھی کی چھ نمائندہ فلمیں دکھائی گئیں۔

۳ر جنوری ۱۹۷۰ء کو مہاراشٹر کے ممتاز فلم ساز کرشن گوپال نے جو (کے۔جی) کے نام سے مشہور ہیں نے ہندوستان میں ہی بنایا ایک فلم پرنٹر اور ڈویلپر کا مظاہرہ کرکے بڑی شہرت حاصل کی۔ یہ مشین رنگین اور بلیک اینڈ وائٹ دونوں قسم کی فلموں میں کام آسکتی ہے۔ اس کے علاوہ انڈین انسٹی ٹیوٹ آف ٹکنالوجی کے پروفیسر چندرکانت مراٹھے نے اسی سال کے اوائل میں ایک انقلابی ایجاد کی ہے اور وہ ہے "مرر اسکرین ارینجمنٹ" Mirror-Screen Arrangement ۔ جس کی خوبی یہ ہے کہ پردے کے قریب بیٹھنے والے فلم بینوں کو بھی فلم ایسے ہی دکھائی دیتی ہے جیسی کہ حال کی آخری صفوں میں بیٹھنے والوں کو۔

اس میں شک نہیں کہ ان چالیس برسوں میں مراٹھی فلمی صنعت نے معقول ترقی کی ہے تاہم ابھی اس کے راستے میں کئی دشواریاں حائل ہیں۔ ان میں سرمایہ کاری، جدید سازوسامان سے لیس سٹوڈیو اور مراٹھی فلموں کی نمائش کے لئے سینما ہال کی کمی کے علاوہ مراٹھی فلم سازوں کا ہندی فلمیں بنانے کی طرف رجحان خصوصاً قابلِ ذکر ہے۔ سرمایے کی کمی کے مسئلے کو حل کرنے کے سلسلے میں حکومت مہاراشٹر مراٹھی فلموں کے لئے ایک الگ فلم فنانس کارپوریشن بنانے کی تجویز پر غور کر رہی ہے۔ اس کے علاوہ چوتھے پنجسالہ منصوبے کے دوران ایک وسیع و عریض اور جدید سازوسامان سے لیس ایک ماڈرن اسٹوڈیو بنانے کا منصوبہ بنایا گیا ہے۔ اس کے علاوہ مراٹھی فلموں کے لئے سینما ہال مہیا کرنے کا اہتمام بھی زیرِ غور ہے۔ مراٹھی فلموں کی ہمت افزائی کرنے کے لئے ریاستی حکومت مراٹھی فلم فیسٹیول کا انعقاد کرتی ہے اور اچھی فلموں کو نقد انعامات دے کر اُن کی حوصلہ افزائی کی جاتی ہے۔

علاوہ بریں حکومت مہاراشٹر بمبئی کے نیشنل پارک میں پانچ سو ایکڑ خطہ اراضی پر فلم سے متعلق افراد کے لئے ایک عمدہ 'فلمی بستی' بنانے کا ارادہ رکھتی ہے جس میں فلمی ضرورت کی ہر شے میسر ہوگی۔ اس میں دو اسٹوڈیو بھی شامل ہوں گے۔

اُمید ہے کہ مستقبل قریب میں مراٹھی فلمی صنعت مزید ترقی کرے گی۔ اُسے مزید پھلنے پھولنے کا موقع فراہم ہوگا۔ اور وہ ہمارے ملک کی اس عظیم صنعت کی ترقی و فروغ کی غیر معمولی خدمات انجام دے گی۔

ملیالم

ایلسی میتھیو

قومی سینما کے پس منظر میں ملیالم سینما بہت چھوٹا دکھائی دیتا ہے لیکن یہ بات صرف اس کے حجم کے تعلق سے کہی جا سکتی ہے۔ ملیالم سینما نے بڑے امتیازات حاصل کئے ہیں۔

ملیالم سینما بھی بنگالی سینما کے نقشِ قدم پر چل رہا ہے۔ یہ پہلی بار ۱۹۶۵ء میں ملک بھر کی توجہ کا مرکز بنا۔ ۱۹۶۵ء میں راموکریات کی رنگین فلم چیمین نے صدر جمہوریہ کا طلائی تمغہ جیتا تھا اس سے پہلے یہ اعزاز ایک طرح سے ہندی اور بنگالی فلموں کا اجارہ رہا تھا۔ دوسرے ہی سال یعنی ۱۹۶۶ء میں پی بھاسکرن کی فلم ارو تیے آتموکو سماجی مقصد والی بہترین فلم ہونے کا قومی اعزاز ملا۔ ۱۹۶۸ء میں تلا بھارم کو ہندوستان بھر کی دوسری بہترین فیچر فلم قرار دیا گیا۔ قومی یکجہتی کے موضوع پر بہترین فلم کا قومی اعزاز ودھیم سبھوی کو ملا۔ بہترین منظر نگاری کا اعزاز "اگنی پتری" کے لئے ساؤتھ پرم سدانندن کو ملا۔

ملیالم سینما نے چالیس برس کی مختصر مدت میں بڑی ترقی کی ہے پچیس برس پہلے تک کیرالا میں تامل فلموں کا چلن عام تھا ملیالم میں فلمیں (بالن، پرہلادچرتم وغیرہ) بنانے کی اولین کوششیں کچھ کامیاب ثابت نہیں ہوئیں تھیں شاید پہلی ملیالم فلم "نیا مرتن ابیکا" تھی جو بہت مقبول ہوئی۔ یہ ایک ملیالم ناول پر مبنی تھی۔ پھر کچھ وقفے کے بعد "نلا تھنکا" "جیوتیا نوکا" "بسی دھرن" "وِل گشترم" وغیرہ جیسی فلمیں آئیں، جو صحیح معنوں میں ملیالم فلمیں تھیں۔ لیکن یہ سب تامل فلم کی روایت کے مطابق تھیٹر کے رنگ کی اور اسٹیجی طرز کی تھیں۔ "نو لوکم" کا موضوع ترقی پسندانہ اور انقلابی تھا حقیقت پسند کی

جمہوریہ ہند کا طلائی تمغہ حاصل کرنے والی فلم "چیمین" کا ایک منظر

پر مبنی پہلی اور الگ تھلگ کوشش "نیوز پیپر بوائے" تھی پی بھاسکرن اور راموکریات کی ہدایت کاری میں بنی "نیل کوپل" پہلی ملیالم تھی جس نے سماجی بیداری اور احتجاج کی نشاندہی کی۔ اس کے بعد سے ترقی کی رفتار تیز رہی ہے۔ انتہائی قلیل مدت میں ملیالم سینما دیومالائی اور اسٹیجی طرز سے آزاد ہو گئیں .. اب ملیالم فلمیں بالعموم حقیقت پسندی پر مبنی ہوتی ہیں یہاں اس امر کا ذکر بھی مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ۱۹۷۰ کے دوران بنی ۴۰ فلموں میں سے ۳۹ فلموں کے موضوع سماجی تھے بعض ملیالم فلمیں دوسری ہندوستانی زبانوں میں دوبارہ بنائی گئی ہیں بعض کی زبان بدل گئی ہے "دتھلا بھرم" ہندی کے علاوہ تین اور زبانوں میں بھی بنی ہے۔ ان سب میں ساردا نے ہی کام کیا ہے۔

ملیالم فلم بینوں کی تعداد دو کروڑ ہے۔ ہر برس ۴۰ ملیالم فلمیں تیار کی جاتی ہیں فلم بینوں کی تعداد کے پیش نظر فلموں کی یہ تعداد خاصی معقول ہے یہ ایک اور اعتبار سے بھی اہم ہے یعنی پچھلے برس کی نسبت اس میں ۲۹ فی صد کا اضافہ ہوا ہے۔ اسی عرصے میں تامل فلموں کی تعداد میں صرف دس فی صد اضافہ ہوا ہے، جبکہ کنڑ فلموں میں ۱۲ فی صد کمی واقع ہوئی ہے۔ ملیالم فلم سازی کا مرکز آج بھی مدراس ہے، کیرالا میں صرف دو سٹوڈیو میری لینڈ اور اودے ہیں۔ ۱۹۷۰ء میں بنی چالیس فلموں میں سے صرف آٹھ کی فلم بندی کیرالہ میں ہوئی تھی۔ ظاہر ہے کہ ملیالم سینما کو وسائل کی قلت کا سامنا رہا ہے۔ یہ بات اس امر سے بھی ظاہر ہے کہ گزشتہ چالیس برس کے عرصے میں ملیالم میں صرف چھ رنگین فلمیں تیار ہوئی ہیں ان میں سے بعض تامل پروڈیوسروں کی دین ہیں۔ اس پر بھی ۱۹۷۰ء میں جنوبی ہند کی فلمی صنعت میں جن ۴۷ نئے پروڈیوسروں نے شمولیت کی، ان میں سے ۱۵ کیرالہ کے تھے۔ کیرالہ میں لگ بھگ پانچ سو سینما ہیں گو اب ملیالم فلمیں ہندوستان کے

ایسے بڑے شہروں میں بھی دکھائی جانے لگی ہیں جہاں ملیالی بڑی تعداد میں بس گئے ہیں لیکن ان شہروں کے سینما گھر ملیالم فلموں کے لئے بمشکل وقت نکال پاتے ہیں۔ بہر حال ادھر حالات بہتر ہوئے ہیں بعض ملیالم فلموں کی اولین نمائشیں مدراس اور بمبئی جیسے شہر میں ہوتی ہیں۔

مذکورہ بالا اعداد و شمار ممکن ہے متاثر نہ کرنے والے ہوں لیکن حالیہ ملیالم فلمیں مواد و ہیئت کے اعتبار سے واقعی توجہ چاہتی ہیں۔ اس لئے ان کے یہی اوصاف فلمی صنعت میں ایک نئے و مقبول رجحان کے باعث بنے ہیں۔ ملیالم فلموں کا سب سے بڑا سرمایہ ان کی ادبی سرپرستی ہے۔ بیشتر فلمیں بہت اچھے ناولوں اور بہت اچھی کہانیوں پر مبنی ہیں۔ ایم ٹی واسدیون نائر، پرپ پورتھ اور تھوپل بھاسی وغیرہ جیسے مشہور مصنفوں کی تصنیفات فلمائی جا چکی ہیں ممتاز ملیالم ادیبوں اور شاعروں نے فلموں کے لئے لکھا ہے۔ بعض نے ہدایت کاری کے فرائض بھی انجام دیئے ہیں ادھر ملیالم فلموں میں ایسے ذکی الحس لوگوں کو بتدریج و زیادہ عمل دخل حاصل ہونے لگا ہے ملیالم فلموں میں کہانی کے عنصر پر ایک نظر ڈالیں تو پتہ چلتا ہے کہ ان میں سماجی کشمکش اور المیہ موضوعات کی بہتات پائی جاتی ہے۔ افراد کی یکسر نجی و ناگوار صورت حال یا ذہنی پس منظر کی چھان پھٹک بالکل حال کی چیزیں ہیں "ایرو نئے اتھو" ایک ضعیف العقل کی غیر واضح خواہشات کو پیش کرتی ہے جیسے سماج جنونی کا نام دیتا ہے "کنی اڈتی لی" میں ڈائرکٹر نے ایک معذور لڑکی کے تاریک ذہنی افق کو اپنا موضوع بنایا ہے اور بڑے سوز و گداز کے ساتھ اس کی عکاسی کی ہے۔ ان

مشہور اداکارہ شاردا "ایرو نئے اتھو" میں

آج کل نئی دہلی (فلم نمبر)

دونوں فلموں میں ظالمانہ سماجی رواجوں کو خاص طور پر نمایاں کیا گیا ہے۔ سماجی احساس ہمیشہ ہر موقعہ پر کارفرما نظر آتا ہے۔ یہ دونوں کہانیاں افراد کو عکاسی کا موضوع بنائے ہوئے ہیں، جبکہ ایک حوصلہ مندانہ ناول پر مبنی آرناڈیکا نیرم فلم قوم کی تین نسلوں کی سماجی سرگزشت کو ایک وسیع کینوس پر پیش کرتی ہے۔

فلم ایک بصری فن ہے۔ اس لئے تشبیہوں اور علامتوں کو سلیقے سے برتنا بیحد اہم ہے۔ اس امر کی اہمیت کہانی اور مکالموں سے زیادہ ہے نوجوان نووارد ہدایت کار پی این مینن نے کہانی کے بیان اور کردار کی عکاسی میں بصری عنصر کو انتہائی موثر اور دلکش انداز میں استعمال کیا اور بے مثل ہنرمندی کا ثبوت دیا ہے۔ پی این مینن نے ستیہ جیت رے ہی کی طرح اپنے کیریر کا آغاز کمرشل آرٹسٹ کی حیثیت سے کیا تھا۔ پی این مینن کی دو فلمیں "کٹی اڑتی" "اور" اولوم تھیر وم" دہلی میں ہوئے ملیالم فلمی میلے (۱۹۷۱ء- ۱۹۷۰ء) میں انعام جیت چکی ہیں۔ یہ دونوں فلمیں، فلمی دنیا میں ایک نئی کامیابی کی نشاندہی کرتی ہیں اور ملیالم میں فلمی فن کے بے حد سچے اور اچھے نمونے ہیں۔ ان فلموں میں کیمرے کی آنکھ مکالموں کے الفاظ سے اور صدا و صوت کا اہتمام اداکاروں کے چہروں کے تاثرات سے زیادہ موثر ثابت ہوئے ہیں۔ اظہار کے ان وسیلوں کا ایسا اچھا استعمال واقعی مستحسن اور دیدنی ہے

گو ملیالم فلموں میں وہی چہرے بار بار دیکھنے کو ملتے ہیں، لیکن اُن کی اداکاری کا معیار بلاشبہ بہت اونچا ہے مرحوم ستین، پریم نذیر، کوٹارکارا شری دھرن نائر نے متعدد اور مختلف قسموں کے کردار ادا کرنے میں بے مثل کمال دکھایا ہے ایک غیر ملیالی فلمی نقاد حمید الدین محمود کا یہ جملہ کسی وضاحت کا محتاج دکھائی نہیں دیتا کہ آرناڈیکا نرم میں کوٹارکارا کا رول ہندوستان کے سینما کی تاریخ میں اداکاری کی ایک عظیم ترین مثال ہے؛

کیرالہ سرکار نے بہترین فلموں اور اداکاروں کو ریاستی اعزاز دینے کی ابتدا ابھی ۱۹۶۹ء میں کی تھی یہاں یہ امر دلچسپی کا باعث ہوگا کہ ریاستی سرکار نے یہ دستور دہلی میں ہوئے ملیالم فلموں کے میلے اور مذاکرے کے موقع پر اختیار کیا یہ فلمی میلہ اور مذاکرہ دہلی ملیالم ایسوسی ایشن کے زیر اہتمام ہوا تھا۔ یہ ایسوسی ایشن ہر برس اس میلے کا انعقاد کرتی ہے اس ایسوسی ایشن کا مقصد کیرالہ کی زندگی اور ثقافت کی عکاسی کرنے والی بامقصد اور فنکارانہ فلموں کی حوصلہ افزائی کرنا اور فنکارانہ اور تکنیکی ہنرمندی اور مہارت کی حامل فلموں کو غیر ملکی فلم بینوں کے سامنے پیش کرتا ہے اس ایسوسی ایشن کی سرگرمیوں کے حوصلہ افزا نتائج برآمد ہوئے ہیں۔ دہلی میں ۱۹۷۱ء میں منعقدہ فلمی میلے میں آٹھ فیچر فلمیں شامل کی گئی تھیں اولاوم تھیر وم کو دریافت و تسلیم کرنے کا شرف بجا طور پر پہلے میلے کا حصہ ہے۔ اس فلم کو سینما کے فن کا جواہر" قرار دیا گیا تھا۔ دہلی کے اس فلمی میلے کی جیوری میں مشہور غیر ملیالی ممبر بھی شامل تھے۔

ملیالم فلموں کی ایک نمایاں خصوصیت اور بھی ہے۔ اور وہ یہ کہ ملیالی اداکار اور فن کار اور مجموعی طور پر وہاں کی فلمی صنعت غیر ملیالی فن کاروں سے خاطر خواہ طور پر استفادہ کر رہے ہیں۔ غیر ملیالی پروڈیوسروں کے علاوہ سلیل چودھری رشی کیش مکرجی، مارکس بارٹ لے، اور منیلی ایرانی جیسے مشہور فن کار ملیالم فلموں کے لئے کام کر رہے ہیں۔ منا ڈے اور مہندر کپور نے ملیالم فلموں کے لئے گانے گائے آندھرا کی ایکٹرس سارداا اور بنگالی ایکٹریس بی چکرورتی نے ملیالم فلموں میں کمال اداکاری کا مظاہرہ کیا ہے جو کبھی سارداتلگو فلموں میں معمولی رول ادا کیا کرتی تھی اب ملیالم فلموں میں اپنے فن کی معراج کو پہنچی ہے۔ وہ اُروَاشی اعزاز کا امتیاز حاصل کر چکی ہے بعض ملیالم اداکاروں نے بھی دوسری زبانوں کی فلموں کے لئے کام کیا ہے۔ اس سلسلے میں مدھو، پدمنی اور راگنی کی مثال پیش کی جاسکتی ہے۔ مدھو نے خواجہ احمد عباس کی فلم "سات ہندوستانی" میں کام کیا تھا۔

یہاں یہ بات بھی ذہن نشین رکھنی چاہئے کہ معدودے چند ملیالم فلمیں ہی اچھی فلموں میں شمار کی جاتی ہیں۔ ان کی ایک بڑی تعداد آج بھی اسٹیجی طرز کے چکر سے نہیں نکل پائی لیکن بعض فلموں نے بڑا امتیاز اور افتخار پایا ہے انہیں مستقبل میں واقع ہونے والی باتوں کا اشاریہ سمجھنا چاہئے۔ یہ ملیالم سینما کے بہتر مستقبل کا آئینہ ہیں۔ جو امکان سے تکمیل تک مرحلے تیزی سے طے کر رہا ہے۔

(ترجمہ: نرمل)

ملیالم فلم "امیلا پراوو" کا ایک منظر

ہماری موجودہ زندگی میں فلم کی بڑی اہمیت ہے۔ اس کے کئی وجوہ ہیں ایک تو ہندوستان جیسے غریب ملک کے لئے وہ نسبتاً سستی تفریح ہے۔ پھر کروڑوں غریب لوگ گھنٹے کے لئے اپنا دکھ اور درد بھول کر اپنی کٹھنائیوں کی دنیا سے ہٹ کر خیالی سہی، ایک رنگین دنیا کی سیر کر لیتے ہیں، اپنے کو اسی میں ڈبو دیتے ہیں اس لئے بھی کہ انہیں بیک وقت ناچ اور گانے، خوبصورت لڑکیاں جذباتی کشش، رومان، جنسی کشش سبھی دو چار روپے میں دیکھنے کو مل جاتی ہے۔

فلم کی اس بے پناہ مقبولیت سے ہمارے ملک کے پروڈیوسر ڈائرکٹر اور ان سب کے اوپر بیٹھا فنانسر جی بھر کر فائدہ اٹھاتے ہیں۔ کروڑوں غریب اور متوسط طبقے کے خون پسینے کے کمائے تن اور پیٹ کاٹ کر بچائے پیسے، لاکھوں روپے کی صورت میں ان فلم بنانے، بنوانے اور اسی میں کام کرنے والوں کی جیب میں پہنچ جاتے ہیں اور ان میں سے شاید ہی کسی نے کبھی یہ سوچا ہو کہ اس طرح وہ اپنے عوام کو لوٹ کر ملک اور قوم کے ساتھ غداری کرتے ہیں۔

جی ہاں غداری! اسی لئے کہ یہ سستے جذباتی، گھٹیا رومان سے بھرپور بلکہ ذہنی پست کے علم بردار، جھوٹی زندگی کی عکاسی کرنے والے فلم بالکل مصنوعی ہیں۔ ان میں سے کون سی چیز سچی زندگی سے میل کھاتی ہے؟ لباس؟ رہن سہن؟ معاشی حالت؟ محبت کے مناظر؟ غریبی؟ امیری؟ کچھ بھی تو اصلی زندگی سے تال میل نہیں رکھتا صرف عوام کی جیب پر ہی ڈاکا نہیں ڈالتے۔ ان کے دل، دماغ اور ذہنوں کو بھی زہر آلود کرتے ہیں۔ وہ اس زندگی کے خواب دیکھتے ہیں۔ ویسے لباس پہننا چاہتے ہیں اور جس کو موقع ملتا ہے وہ پہنتا ہے ایسی ہی نقلی جھوٹی بہادری کی کوشش کرتے ہیں اور محبوبہ تک پہنچنے یا حاصل کرنے کے لئے ناجائز کام جائز ہو جاتا ہے۔ اپنی منگیتر یا بیوی یا محبوبہ میں وہ ادائیں تلاش کرتے ہیں جن کے خیال سے شریف عورت کو پسینہ آجائے یہ ہمارے دیکھتے ان فلموں نے فلم بینوں کا مذاق اتنا خراب کر دیا ہے کہ اچھے سنجیدہ، سیدھی سچی زندگی کی مرقع کشی کرنے والے فلم ان کو پسند ہی نہیں آتے۔ اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ ایسے فلموں نے لوگوں کا مذاق خراب کیا ہے۔ یا لوگوں کے گھٹیا مذاق کی وجہ سے ایسی فلمیں بنتی ہیں۔ یہ تو عمل اور ردِ عمل کا چکر ہے جس کے بھنور میں لوگ پھنستے چلے جا رہے ہیں۔

آج سے پندرہ سترہ برس پہلے تک جو فلمیں بنتی تھیں وہ بے شک تکنیک کے لحاظ سے آج کی فلموں سے کمتر ہوتی تھیں۔ ان میں نہ ایسے خوبصورت مناظر ہوتے، نہ اتنے بڑے بڑے گلوکاروں کی آوازیں، نہ رنگ و نور کا یہ طوفان۔ لیکن ان میں سے اکثر میں ہندوستانی زندگی کی جھلکیاں ہوتی تھیں انسانی رشتوں کا پاس ہوتا تھا، ماں بیٹے، بھائی بہن، باپ بیٹا، میاں بیوی، دوست دوست کی محبت، نفرت اور تعلقات کی بڑی حد تک صحیح تصویر کشی ہوتی تھی۔ اور زندگی کے اہم اور کٹھن مسائل کو حل کرنے کی ایک کوشش بھی۔ بہت سی خامیوں کے باوجود، فلموں کی یہی اصلیت اور سادگی تھی جس نے فلم کو مقبول بنایا تھا۔ گھٹیا جذباتی فلمیں، مار دھاڑ کی فلمیں یا مافوق الفطرت قسم کی فلمیں اس وقت بھی بنتی تھیں مگر نسبتاً کم اور وہ ذرا دیر کی تفریح کے لئے دیکھ لی جاتی تھیں۔ انہیں چونّی والوں کی فلم کہا جاتا تھا جن کو کوئی باذوق دیکھنا گوارا نہ کرتا۔

لیکن اب ــــ ایک تو دنیا بڑی تیزی سے بدل رہی ہے (اور اس بدلنے میں بھی فلموں کا خاصا ہاتھ ہے) ہندوستان میں گزشتہ بیس سال میں اتنی تیزی سے زندگی بدلی ہے۔ پچھلا زمانہ ایک صدی دور معلوم ہوتا ہے۔ لیکن یہ چیز زیادہ شہروں میں ہے۔ قصبوں اور دیہات میں بڑی حد تک زندگی پرانی ڈگر پر چل رہی ہے۔ اگرچہ امریکن ٹائپ کی یہ ہندوستانی فلمیں دیہات اور قصبوں میں بھی اسی مصنوعی، بھدی زندگی کو پہنچا رہی ہیں۔ اور نوجوان ذہن ان سے بہت متاثر ہو رہے ہیں۔

کب سے یہ بحث رسالوں اخباروں میں چل رہی ہے کہ فلم میں بوسہ بازی دکھائی جائے یا نہیں اور کیا کیا تاویلیں نہیں کی جا رہی ہیں۔ گویا اور

سارے مسائل، سیاسی، تہذیبی، سماجی، معاشی فلم بینوں کے سامنے حل کے سجائے جا چکے ہیں۔ نئے نئے سامنے آنے والوں مسئلوں سے نپٹا جا چکا ہے۔ بس یہ ایک بات باقی رہ گئی ہے اور یہ مسئلہ حل نہ ہوا تو سارا ہندوستانی معاشرہ بیٹھ جائے گا۔ سچ ہے ؎ خرد کا نام جنوں پڑ گیا جنوں کا خرد
جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے

یہ نہیں کہ ہماری ہندی اور اُردو میں اچھی فلمیں بنتی نہیں۔ نہیں بعض بہت عمدہ فلمیں بنتی ہیں جو دنیا کی فلموں کے مقابلے میں رکھی جا سکتی ہیں۔ دو چار بہت اچھی فلمیں ہر سال بنتی ہیں لیکن ان کا انجام کیا ہوتا ہے؟ اوّل تو فلم ریلیز ہی نہ ہوگی، ہوگی تو ہفتے بھر میں اُتر جائے گی اور صاحبانِ ذوق اس کو دیکھنے کا ارادہ ہی کرتے رہتے ہیں۔ فلم معلوم ہوگا کہ ختم ہو چکی۔ اس لئے کہ اس میں دس گانے، پندرہ ناچ جذباتی اپیل، جنسی کشش، ننگے مناظر نہ تھے، چٹخنے رنگ نہ تھے۔ جب چند روپے میں یہ سب کچھ ملتا ہے تو لوگ یہ آدرش پکچر کیوں دیکھیں جس میں کسی ملکی، قومی، سیاسی تہذیبی مسئلے کو سے کر چلا گیا ہے۔ جو اُن کو اپنی ہی جیسی کٹھنائیوں اور دکھ سے بھری زندگی کی تصویر دکھاتی ہے۔ اس لئے ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ بعض بہت اچھی پکچرز میں مخصوص مسالہ ٹھاس کر کے، کوئی سائڈ رومان، کچھ بے تکے گانے اور ناچ بھر دیئے جاتے ہیں۔ اور اس بل پر وہ پکچر کچھ چل جاتی ہے۔ جو فلم بنانے والے یہ بدمذاقی گوارا نہیں کرتے وہ سالوں سر پکڑ کر روتے ہیں اور قرضے کے بار میں جکڑے رہتے ہیں۔

ایسی زندگی سے دُور فلمیں بنانے میں کس کا قصور ہے؟ مجھ سے پوچھئے تو میں کہوں گی اس میں ہم سب قصوروار ہیں۔ سب سے پہلے ہم دیکھنے والے جو ان گھٹیا فلموں کو دیکھتے ہیں اور اپنا وقت اور پیسہ برباد کرتے ہیں اور اپنا ذوق خراب کرتے ہیں۔ ان فلم سنسر کرنے والوں کا قصور ہے جو عمدہ فلموں کی ذرا ذرا سی بات پر ٹوکتے ہیں اور اکثر بیہودہ بلکہ فحش پکچر تک پاس کر دیتے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ صرف بالغوں کا لیبل لگا کر۔ گویا بالغ ذہن کو تباہ کرنا ثواب ہے! یہ کیوں ہوتا ہے؟ خدا ہی جانے۔ ان بڑے اداکاروں کا قصور ہے جن کا نام بکتا ہے۔ جو لاکھوں سیاہ اور سفید روپیہ جیبوں میں رکھتے ہیں اور ان فلموں میں کام کرنے ہیں بلا سے ان کی شہرت اور عزت پر حرف آئے روپیہ تو ملے ان گلوکاروں کا قصور ہے جو بے تکے فضول گانوں پر اپنی دلکش، شیریں پرسوز آواز ضائع کرتے ہیں اور جن کا نام سن کر صاحبانِ ذوق بھی فلم دیکھنے چلے جاتے ہیں۔ ان کہانی کاروں اور شاعروں کا قصور ہے جن کے فن کو کند چھری سے حلال کیا جاتا ہے اور وہ پیٹ کی خاطر اس کو گوارا کر لیتے ہیں (شاید سب سے مظلوم اور بے بس طبقہ فلمی دُنیا میں یہی ہے) اور ظاہر ہے کہ ان ڈائرکٹروں پروڈیوسروں اور فنانسروں کا تو کیا دھرا ہی ہوتا ہے جو اس جرم کے مرتکب ہوتے ہیں اور ایسی فلمیں بنا کر عوام کے ذہن اور دماغ کو مسموم کرتے ہیں اور یہ سب کس لئے تاکہ ان سب کا بینک بیلنس لاکھوں کروڑوں میں ہو جائے وہ عیش و عشرت کی زندگی بسر کریں، عیاشی کریں، پئیں، جوا کھیلیں، آپس میں روپیہ ہاریں۔ جو شریفانہ پرسکون، پُر آسائش زندگی پر قانع نہیں ہو سکتے! اگر اس ہوس کی بھینٹ خود ان کی صحت، شہرت، عزت بلکہ بعض اوقات جان تک چڑھ جائے تو کیا بُرا ہے۔

بے شک ہماری اُردو ہندی میں ایسے کہانی کار بھی ہیں جو بہترین کہانیاں لکھتے ہیں۔ ایسے ڈائرکٹر جو فلم کو زندگی بنا دیتے ہیں، ایسے شاعر جن کے نغمے دل کے تاروں کو چھوتے ہیں! لیکن جیسا کہ میں نے پہلے بتایا۔ ان کی فلمیں تعریفیں حاصل کرتی ہیں۔ چند صاحبانِ ذوق کی اور بس!

دنیا کی سب ترقی یافتہ زبانوں میں بہترین کلاسیکل کہانیوں اور ناولوں کی خوبصورت فلمیں بنتی ہیں۔ خود ہمارے ہاں دوسری زبانوں خاص کر بنگلہ میں سرت چندر، ٹیگور اور دوسرے بڑے ناولسٹوں کی خوبصورت تصویریں بن چکی ہیں! لیکن ہمارے ہاں پریم چند تک کے ایک دو ناولوں کی جو پکچریں بنیں وہ سب جانتے ہیں کہ چل نہیں سکیں۔ ہاں گھٹیا لکھنے والوں کے ناولوں کی دھڑا دھڑ فلمیں بنتی ہیں اور وہ فلم اور ناول دونوں کے ذریعے بیک وقت لوگوں کے ذہنوں کو مسموم کرتے ہیں۔

آج فلم ہماری ساری زندگی پر اثر انداز ہوتی ہے۔ اس کے بنانے والوں پر (جس میں سب شامل ہیں) بہت بڑی ذمہ داری آتی ہے۔ وہ ملک اور قوم کی بہت بڑی خدمت انجام دے سکتے ہیں اور اُن کی زندگیاں بگاڑنے کا کام بھی کر سکتے ہیں۔ وہ اُن کے مسئلوں کو سمجھنے اور سلجھانے کا اہم فرض بھی ادا کر سکتے ہیں اور ان کو زندگی سے فرار کرنا سکھا کر ان کو کاہل اور بے عمل بھی بنا سکتے ہیں۔ کیسے کیسے اہم اور کیسے کیسے کٹھن مسئلوں کا آج ملک اور قوم کو سامنا کرنا پڑ رہا ہے۔ گھریلو اور خاندانی زندگی میں کتنے مسئلے ہیں، کتنی کٹھنائیاں ہیں جن میں لوگ سر سے پیر تک اُلجھے ہوئے ہیں۔ اگر فلموں میں ان مسئلوں کو سیدھی سچی زندگی کے پس منظر میں دکھایا جائے تو وہ لوگوں کے دل کو اپیل کریں گی، دماغ اور ذہن کے دریچے کھولیں گی۔ لیکن مصیبت تو یہ ہے کہ ایسی فلمیں بنتی ہی ہیں تو حقیقت سے ان کا دور کا بھی واسطہ نہیں ہوتا۔ مثلاً ساس بہو ہی کا مسئلہ لیجئے کتنی فلمیں بنی ہیں اس موضوع پر ہر ایک زندگی سے کتنی دور! ساس ہمیشہ بد مزاج، لالچی، بدزبان، زرپرست ہوگی اور خیر سے لکھ پتی کروڑ پتی بھی) بہو حسین، مظلوم، بے زبان، خدمت

زیادہ زیادتی کو خوش دلی سے سہنے والی ہوگی (کس دنیا میں ملتی ہیں ایسی بہویں آج کل) آخر میں خیر سے سب کی قلب ماہیت ہو جائے گی۔
اس گمبھیر مسئلے پر بہت توجہ دینے کی ضرورت ہے۔

جیسے کسی بھی زبان کا ادب اُس زبان کے علاقہ کے باہر تخلیق نہیں کیا جاتا۔ اسی طرح یہ ایک غیر قدرتی بات ہے اگر کسی زبان کی تقریباً سبھی فلمیں اُس زبان کے علاقہ سے باہر بنیں۔ دُنیا کے کسی بھی ملک میں کسی بھی زبان کی فلموں میں ایسی حالت نہیں ہوگی جیسی ہندوستان میں بننے والی ہندی کی فلموں میں ہے۔ کچھ علاقائی زبانوں کی فلمیں اپنے اپنے زبان کے علاقے میں ہی بنتی ہیں مگر ہندی کا علاقہ بہت وسیع و عریض ہونے پر بھی ہندی کی فلمیں یا تو بمبئی میں بنتی ہیں یا مدراس میں۔ اگر ہم اس کی وجہ سمجھ سکیں تو ہندی فلموں کے مصنوعی پن اور سطحیت کی بات اپنے آپ واضح ہو جائے گی۔ ہندوستان میں دیگر علاقائی زبان میں بننے والی فلموں کی تعداد نسبتاً کم ہے کہ ہندوستانی فلموں کا ذکر چھڑنے پر خاص طور پر ہندی فلموں کی بات ذہن میں آتی ہے۔ گزشتہ ایک دو برسوں میں ہوئے چند ایک نئے تجربات کو چھوڑ دیں تو یہ بات بلا جھجک کہی جا سکتی ہے کہ ہمارے یہاں کی ۹۹ فیصد فلموں کا ہماری زندگی کے ساتھ کوئی تعلق نہیں ہوتا کیونکہ وہ اُس ماحول اور زندگی کی پیداوار ہی نہیں ہیں بلکہ۔ عکاسی کرنے کا وہ دعوے کرتی ہیں۔

مدراس میں ہندی فلموں کی شروعات بہت بعد میں ہوئی۔ سب سے پہلے بمبئی میں بننا شروع ہوئیں۔ اُس زمانے میں تفریح کے نام پر ڈرامے کے میدان میں کام کرنے والی کچھ پارسی تھیٹر کمپنیاں تھیں جو بعد میں فلم کمپنیوں میں بدل گئیں۔ ان فلم کمپنیوں کا مقصد سستے قسم کا تفریحی سامان فراہم کر کے صرف روپیہ کمانا تھا چونکہ ہندی زبان زیادہ تر علاقے میں بولی اور سمجھی جاتی تھی اس لئے یہ دورے لگانے والی سرکس نما کمپنیاں ہندی میں ناٹک کھیلنا زیادہ کمائی کا ذریعہ سمجھتی تھیں کسی علاقہ کی زندگی کے ساتھ نہ تو اُن کا کوئی تعلق تھا اور نہ ہی ہندوستانی ڈرامے کی کسی فنکارانہ روایت کے ساتھ۔ جوڑ توڑ کر کے اُلٹے سیدھے واقعات گھڑے مزاح اور کام چلاؤ ناچ گانے۔ بس اتنے سے ہی اُن کا تماشہ چل نکلتا اور اُن کا کمائی کا دھندا پورا ہو جاتا تھا۔ ہندی فلمیں ایک بار پارسی تھیٹروں کی بنیاد پر شروع ہو کر آج تک اپنے اس نقطہ نظر کو بدل نہیں سکیں۔ فوٹو گرافی اور دیگر تکنیکی ذرائع میں معقول ترقی ہونے کے باوجود بھی اُن کی بنیادی روش یہی ہے کسی کہانی کو جوڑ توڑ کر کے بیچ میں کچھ رقص اور گانے فٹ کر دیئے جاتے ہیں اور انہیں تفریح کے دقیانوسی فارمولے کے مطابق کمائی کا ذریعہ بنایا جاتا ہے۔ مزے کی بات تو یہ ہے کہ جہاں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ تفریح کے نقطہ نظر سے اُن میں کچھ تبدیلی آ جانی چاہیئے تھی وہاں اس کے برعکس اس میں زوال ہی آیا ہے۔ یہ شاید اس لئے ہوا ہے کیونکہ پہلے سنیما ہال کم اور فلم بینوں کی تعداد محدود تھی۔ اس لئے کچھ حد تک ایک معیار رکھنے کے کچھ جدوجہد بھی کرنی پڑتی تھی۔ آج سنیما ہال اور فلم بینوں دونوں کی تعداد میں غیر معمولی اضافہ ہو جانے سے اُنہیں اپنے لئے اس طرح کی کسی جدوجہد کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی۔

آج کی ہندی فلمیں پبلسٹی کے ذریعے لمبے لمبے دعوے کرنے کے باوجود ہمارے سماج کے کسی بھی طبقے کی نمائندگی نہیں کرتیں۔ اُن میں دکھائی گئی نچلے طبقے کی زندگی جتنی غیر حقیقی ہوتی ہے، اتنی ہی درمیانے اور اونچے طبقے کی بھی ہوتی ہے زندگی کی صحیح عکاسی خواہ کسی بھی طبقے کی کیوں نہ ہو دیکھنے والوں کے دل پر اپنے تاثرات ضرور چھوڑ سکتی ہے۔ اگر ان فلموں میں عیش و عشرت کی زندگی بسر کرنے والے طبقے کی ہی حقیقی زندگی پیش کی جاتی تو بھی ان سے اتنی مایوسی نہ ہوتی مگر دکھ کی بات تو یہ ہے کہ ان فلموں کا دکھ درد اتنا مصنوعی ہوتا ہے، جتنا اُن کا تعیش۔ کہنے کو تو اُن میں سے کئی فلموں میں بڑے بڑے مسائل اُٹھائے جاتے ہیں۔ اقتصادی سیاسی اور سماجی مسائل پر لمبی لمبی تقریریں بھی یہاں وہاں رکھ دی جاتی ہیں۔ مگر وہ سب کچھ بے معنی ہوتا ہے کیونکہ ان کا مقصد نہ تو کسی مسئلہ کو پیش کرنا ہوتا ہے اور نہ ہی زندگی کی صحیح منظر کشی۔ اُن کا صرف ایک ہی مقصد ہوتا ہے۔ اور وہ ہے پارسی تھیٹر کمپنیوں کے ٹھیٹھ روایات کے تحت جوڑ توڑ کر کے پیسے کمانا۔ اسی لئے اِن فلموں کی پوری زبان بھی ایک ڈیڑھ ہزار الفاظ تک محدود ہے۔ اِن کہانی کاروں اور مکالمہ نویسوں پر بھی ترس آتا ہے جو اپنی پوری زندگی اِن گنے چنے الفاظ کو ہیر پھیر کرنے میں گزار دیتے ہیں۔

لیکن ادھر نئی فلموں کی تحریک کے چلنے سے یہ حالات کچھ کچھ بدلنے لگے ہیں۔ "بھون شوم" سے "بدنام بستی" تک جو نئے تجربات ہوئے ہیں وہ مستقبل کے لئے اُمید افزا ہیں بشرطیکہ یہ نئی تحریک فلمی صنعت کے تجارتی چنگل کا شکار نہ ہو جائے۔ اس کے لئے سب سے ضروری یہ ہے کہ ہندی فلمیں ہندی علاقوں میں ہی بنائی جائیں۔ جب تک فلم سازی بمبئی اور مدراس کی تاجرانہ ذہنیت سے وابستہ رہے گی ہم زندگی کے حقیقی خدوخال پیش کرنے والی فلموں کے عہد میں نہیں پہنچ پائیں گے۔

ہماری فلموں کے حقیقی زندگی سے دور بٹے رہنے کی ایک اہم وجہ امریکہ سے آنیوالے فلمیں بھی ہیں جو دُنیا بھر کے نوجوان طبقے کو ایک خاص طرح کی چکا چوند

میں مبتلا کرنے کے ارادے سے بنائی جاتی ہیں۔ ان فلموں میں نوجوانوں کے انقلاب کے نام پر ایسی باتوں کا پراپیگنڈہ کیا جاتا ہے کہ اس سے نوجوان طبقے میں انقلاب کے جذبات آہستہ آہستہ صرف جنسی آزادی کا مطلب اخذ کر لیتے ہیں۔

ہمارے زیادہ تر فلمسازوں کا اپنے آس پاس کی زندگی سے تعلق نہیں کے برابر ہے۔ ان فلموں کی چکا چوند کو اپنے یہاں پیش کرنے کی کوشش کرتے لگتے ہیں۔ غیر ممالک میں بنی اچھی فلموں کی نقل تک تو کر نہیں پاتے کیونکہ اس کے لئے جتنی سوجھ بوجھ چاہیئے وہ اتنی بھی ان میں نہیں ہوتی۔ ان کی ساری سوجھ بوجھ صرف یہاں تک محدود ہے کہ باکس آفس پر کامیاب ہونے والی ردی فلموں کی بھونڈی سے بھونڈی نقل کس طرح کی جا سکتی ہے۔ ترک بھڑک اور چکا چوند میں اعتقاد رکھنے والے یہ فلمساز کافی بڑے بڑے بجٹ کی فلمیں بنا کر جس طرح کے رہن سہن اور لباس اور خیالات کو پیش کرتے ہیں، اس کا نہ تو ہندوستانی زندگی سے کوئی تعلق ہوتا ہے اور نہ ہی مغرب کی زندگی سے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ہندوستانی فلم بین یہ سمجھتے ہیں کہ یہ مغربی زندگی کی عکاسی ہیں اور غیر ملکی فلم بین یہ سمجھتے ہیں یہ ہندوستانی زندگی کی عکاسی کرتی ہوںگی لیکن درحقیقت وہ زندگی فلمسازوں کی میزوں سے لیکر اسٹوڈیو کی دیواروں تک ہی محدود ہوتی ہے۔ جسے پردہ سیمیں کے باہر اگر کہیں دیکھا جا سکتا ہے تو صرف انہیں فلموں کے پوسٹروں میں۔

ہندوستان کی چند دیگر زبانوں میں بننے والی فلمیں اس کے برعکس ہیں۔ ان میں بنگلہ فلموں کا ذکر خاص طور سے کیا جا سکتا ہے۔ گزشتہ کچھ برسوں سے ستیہ جیت رے اور رتوک گھٹک جیسے فلم سازوں کے کام سے ہندوستانی فلموں کو بڑی اہمیت و وقعت حاصل ہوئی ہے۔ اس طرح حال میں بنی نئے دور کی ہندی فلموں میں اس کی روٹی، اور سارا آکاش جیسی فلمیں اپنے عہد اور ماحول کو حقیقت آمیز ڈھنگ سے پیش کرتی ہیں۔ ان گنی چنی فلموں میں زندگی کے حقیقی رنگ میں پیش ہونے کی وجہ یہ ہے کہ یہ فلمیں اپنے عہد کی مستند ادبی تخلیقات پر مبنی ہیں۔ ہندی میں فلم اور ادب کے درمیان جو ایک بہت بڑی خلیج حائل رہی ہے، اسے ان فلموں نے کافی حد تک کم کر دیا ہے۔ مگر یہ اکا دکا کوششیں ہندی فلم کے عام رجحان کے مقابلے میں اتنی حقیر ہیں کہ جب تک فلم سازی کے معیار کو اونچا اٹھانے کے لئے اس طرح کی کوشش نہیں کی جاتی کہ فلموں کو اپنی ترقی و فروغ کی اگلی سیڑھی پر پہنچنے تک کسی نہ کسی اچھی ادب تصنیف پر انحصار رکھنا ہوگا تب تک موجودہ حالات کے بدلنے کی امید نظر نہیں آتی۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اچھی فلمیں صرف ادبی تخلیقات پر ہی بن سکتی ہیں۔ مگر ہمارے یہاں فلمیں جس طرح بنائی جاتی ہیں اس کے پیش نظر آج یہ مشورہ ضروری معلوم ہوتا ہے۔

ہماری فلموں میں سطحی اور مصنوعی زندگی کی تصویر دکھائی جاتی ہے جو ممکن ہے کچھ لوگوں کو تھوڑی دیر کے لئے اپنے ماحول سے دور لیجاتی ہو۔ مگر اس کا اثر ہماری زندگی پر کچھ نہیں پڑتا۔ اس خامی کی میری نظر میں کئی وجہیں ہیں۔

میرے خیال میں پہلی اور بڑی ذمہ داری ہمارے ادیب کی ہے۔ بڑے بڑے مشہور و معروف اور ادبی حلقے میں ممتاز و نامور شاعر و کہانی نویس بمبئی میں جمع ہیں۔ اردو پنجابی اور ہندی ادیب وہاں جمع ہیں اور اچھا خاصہ ادیب کہلاتے ہیں۔ ان میں سے کئی اپنے آپ کو ترقی پسند، سوشلسٹ اور کیا کیا نہیں کہتے مگر جب وہ فلم کے مکالمے اور کہانیاں لکھتے ہیں تو ایسی لغو، مصنوعی اور بیکار کی چیزیں کیوں لکھتے ہیں؟

جواب دیا جاتا ہے۔ ادیب کو زندہ رہنا ہے۔ وہ پیٹ کے لئے ایسا کرتا ہے۔ کیا ہندی اردو کے فلمی ادیبوں کے علاوہ بنگلہ، تلگو، تامل، مراٹھی اور ملیالم کے ادیبوں کا جو سنیما کے لئے بھی لکھتے ہیں، پیٹ نہیں یا پھر ان ہندی اردو ادیبوں کے جینے کا خاص انداز ہے اور ڈھنگ ہے جو وہ اس طرح کی تخلیقات کو ترجیح دیتے ہیں۔ یا تو ہم ادیبوں میں اتنا دم نہیں کہ وہ فلمساز، یا اداکار کو آدرشوں اور نصب العین کی جانب موڑ سکیں یا پھر یہ سب ادیب اور تکنیک کار ان خرابیوں کا شکار ہیں جو ایک زوال پذیر اور بورژوا سوسائٹی میں پائی جاتی ہیں۔ صرف زبان سے سوشلزم اور ترقی پسندی کا جاپ کرنے سے دامن کے دھبے نہیں چھپتے۔ فلمی صنعت میں جو لوگ سرمایہ لگاتے ہیں۔ ان میں سے چند افراد کو چھوڑ کر زیادہ تر صرف منافع خوری میں دلچسپی لیتے ہیں۔ یہ لوگ ان پڑھ اور تہذیب و تمدن کے اعلیٰ معیاروں اور قدروں سے ناآشنا ہیں۔ ان کے اشاروں پر اداکار بھی ناچتے ہیں اور ادیب بھی۔

ایکٹر ایکٹرسوں میں بھی بہت کم ایسے ہیں جن کوئی آدرش ہو۔ اور جو آدرش والے ہیں وہ پیسے سے زیادہ اپنے آدرش کو اہمیت دیتے ہوں۔ میں نے سنا ہے کہ تکارام پر بنی مراٹھی فلم کی اداکارہ نے جو کچھ کمایا تھا۔ وہ ایک مندر کو دان دے دیا اور خود انتہائی غربت اور گمنامی میں مری۔ شیواجی گنیشن نے کئی اچھے کاموں کے لئے چندہ دیا۔ پرتھوی راج کپور، امند طراج ساہنی نے بھی سیاسی اور سماجی کاموں میں حصہ لیا اور نبھایا اور بھی کئی ایسے اداکار ہیں جنھوں نے اچھے کاموں میں مدد کی ہے مگر ان کی تعداد بہت کم ہے۔ زیادہ تر ایسے ہیں جو اپنے معاوضے کی رقم بلیک میں لیتے ہیں۔ لیکن سرکاری مشینری میں بھی کہیں نہ کہیں خرابی ہے۔ جس کی وجہ سے غیر معیاری اور پست فلمیں بن

(باقی صفحہ ۱۳۶ پر)

سنسرشپ

جگ موہن

ہندوستان کی فلم انڈسٹری اپنی ۷۵ سالہ سالگرہ کے موقع پر پلاٹینم جوبلی منا رہی ہے۔ اسی کے ساتھ فلم کی تاریخ میں سنسرشپ کی عمر بھی ۵۳ سال کی ہو چکی ہے۔ اگر فلم بہترین ذریعۂ تفریح اور عوام میں بے انتہا مقبول ہے تو دوسری طرف فلمی سنسرشپ انتہائی غیر مقبول۔

ایک طرف فلمی ستاروں، ڈائرکٹروں اور فلم اسٹاروں کو دعوتیں ملتی ہیں تو دوسری طرف سنسر بورڈ کو بس طعن نصیب ہوتی ہے۔ فلم سنسر بہرحال ایک ایسا عجوبہ ہے جسے فلم انڈسٹری اور عوام دونوں سے صرف نفرت ہی ملتی ہے اور اس کا تصور ذہن میں ایک تلخی کے ساتھ ہی ابھرتا ہے۔

جب میں فلمی نقاد تھا، تو میں نے بھی اس کی زبردست نکتہ چینی کی تھی اس کے بعد دو سال کے لئے میں بمبئی مشاورتی پینل کا ممبر ہو گیا۔ جو سنٹرل بورڈ آف سنسر کی شاخ ہے۔

اس عرصہ میں میں نے کم از کم سو امتحانی کمیٹیوں میں شرکت کی ہو گی اور کافی تعداد میں نظر ثانی کی مجالس میں بھی شرکت کی۔ اس درمیان تقریباً سو فیچر فلمیں جن میں ہندوستانی اور غیر ملکی دونوں شامل ہیں اور تقریباً اتنی ہی تعداد میں چھوٹی فلمیں میں نے دیکھی ہوں گی۔

مجھے مشاورتی پینل چھوڑے ہوئے کم و بیش پانچ سال ہو چکے ہیں اور میں اب بھی فلمی نقاد ہوں۔ یہ بات دوسری ہے کہ اب مختلف انداز سے اس کا تجزیہ کرتا ہوں، لیکن میں یہ بات بڑے وثوق سے اپنے تجربے کی بناء پر کہہ سکتا ہوں کہ معاشرہ میں فلم سنسر ایک انتہائی اہم کام انجام دیتا ہے۔

سنسر اپنی تمام تر اہم ذمہ داریوں کو جمہوری ڈھنگ سے پورا کرتا ہے۔ حقیقت میں یہ کام ایسا ہے کہ اس کے لئے دوسرے کبھی مرہونِ منت یا احسان مند نہیں ہوتے مگر اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ ایک جائز اور مناسب عمل ہے۔

تمام دنیا میں جہاں فلمیں بنائی جاتی ہیں یا ان کی نمائش ہوتی ہے، فلم سنسر ایک مشترک طریقہ کار ہے۔ ایک جائزے کے مطابق تمام دنیا میں سوائے بلجیم اور یوروگوائے کے یہ طریقہ رائج ہے۔ ہر طرح کی حکومتیں سنسرشپ

کے وجود پر متفق ہیں۔ اقوام متحدہ کے یونسکو ادارے کی ایک رپورٹ میں کہا گیا ہے کہ سنسرشپ کے ہر جگہ تھوڑے بہت فرق کے ساتھ رائج ہے۔ اور عام طور پر آزاد ریاستوں میں فلم سنسرشپ کا استعمال کھلے طور پر ہو رہا ہے۔

عوام میں فلموں کی بے انتہا مقبولیت نے سنسرشپ کو ایک اہم مقام عطا کر دیا ہے۔ تمام دنیا میں فلم دیکھنے والا طبقہ زبردست اکثریت میں ہے اور لاکھوں افراد دنیا کے کسی نہ کسی گوشے میں ہر منٹ پر فلمیں دیکھتے ہیں عوام کتابوں، ڈراموں، رقص، مصوری، اور سنگتراشی سے اس قدر مانوس نہیں ہیں جتنا فلموں سے یہ فلم کا ایک پہلو ہے۔

دوسرا پہلو یہ ہے کہ یہ دلچسپی کا ایک مہنگا ذریعہ ہے۔ ایک کثیر رقم فلمیں بنانے اور نمائش کرنے میں خرچ ہوتی ہے۔ اور اس میں سینکڑوں آدمی کام کرتے ہیں اور ان کی روزی کا دارومدار فلموں کی کامیابی اور ناکامیابی پر منحصر ہے۔ حالانکہ ہر فلم ساز یہ یقین دہانی کراتا ہے کہ اس کی فلم باکس آفس میں سب سے زیادہ نفع کمائے گی۔ اس قسم کی یقین دہانیوں اور افواہوں سے کہ فلم میں زیادہ آمدنی ہوتی ہے، فلم جو فنونِ لطیفہ تھی، جنسی تجارت بن گئی۔ کثیر آمدنی ہونے کی وجہ سے فلم انڈسٹری میں ہر طرح کی بدعنوانی اور بے ایمانی نے گھر بنا لیا۔ اور یہی وجہ ہے کہ فلموں میں مختلف قسم کے نامزد کا رواج ہو گیا، مثلاً جنس و تشدد، مزاحیہ، سنسنی خیز اور سماجی وغیرہ اب تو خوشبو کے اثرات تک رسائی ہو گئی ہے۔

۱۹۱۸ء میں ہمارے برطانوی حکمرانوں نے جو سنسرشپ رائج کیا تھا اس کا مقصد ہی بالکل مختلف تھا۔ ان لوگوں کو برطانیہ میں بنی فلموں کے بارے

میں لگی تھی کیونکہ ان فلموں کو امریکی فلموں سے زبردست مقابلہ کرنا پڑ رہا تھا دوسری فکر ان کو یہ تھی کہ مقامی باشندے ان فلموں کو دیکھ سکیں جنہیں کہ برطانوی شہریوں کی عورتوں کو بدکرداری کرتے دکھایا گیا ہو یا وہ فلمیں جن میں برطانوی شہریوں کے کردار کے سیاہ رخ کی منظر نگاری کی گئی ہو۔ اس کے علاوہ وہ یہ بھی نہیں چاہتے تھے کہ مقامی باشندے ایسی فلموں کو دیکھیں جن سے "قومی جذبوں" کو بڑھاوا ملتا ہو، اور جس سے وطن دوستی اور حریت پسندی کو شہ ملے، یہی وجہ تھی کہ شروع شروع میں سنسر نے تمام فلموں سے "وطن دوستی" اور "آزادی کے لئے مر جاؤ" قسم کے نعروں کو کاٹ دیا۔

اور اس طرح ۱۹۱۸ء میں ہندوستانی سینماٹوگراف ایکٹ وجود میں آیا۔ اور اس کے فوراً بعد ۱۹۱۸ء اور ۱۹۱۹ء میں ان میں ترمیمیں کی گئیں اس قانون کے تحت ہر وہ جگہ جہاں فلموں کی نمائش ہو لائسنس یافتہ ہو، اور ——— ہر فلم کو سرٹیفکیٹ حاصل ہونا چاہیئے۔ سنسر بورڈ بمبئی کلکتہ، مدراس، اور رنگون میں قائم کئے گئے (کیونکہ اس وقت برما ہند میں شامل تھا) سنسر بورڈ میں ہندوستانی اور برطانوی دونوں شامل تھے۔ اور ان کا افسر اعلیٰ پولیس کمشنر مقرر کیا گیا، اس کے بعد تنخواہ دار انسپکٹر مقرر کئے گئے تاکہ وہ فلموں پر نظر رکھیں۔

حکام اعلیٰ ہندی کی سنسر شپ بورڈ کی کارکردگی سے مطمئن نہیں ہوئے اور برطانوی اخباروں میں اس کے خلاف مضامین شائع کئے گئے۔ اعتراض کیا گیا کہ سستی امریکن فلموں میں مغربی معاشرہ دکھایا جاتا ہے اس سے مقامی لوگوں میں حکمرانوں کی عزت باقی نہیں رہے گی، اس کے بعد ۱۹۲۷ء میں ہندوستانی سینماٹوگراف کمیٹی وجود میں آئی جس کے چیئرمین دیوان بہادر ٹی رنگا چاریا تھے۔ تمام ملک کا دورہ کرنے کے بعد اور سینکڑوں افراد سے ملاقاتیں کرنے کے بعد کمیٹی نے ۱۹۲۸ء میں اپنی رپورٹ تیار کی اور تجاویز پیش کیں لیکن زیادہ تر تجاویز ایسی تھیں جن کا نفاذ نہیں کیا گیا۔ لیکن اس وقت تک بولتی ہوئی فلمیں وجود میں آگئی تھیں حکام جانتے تھے کہ اب ڈھانچہ تبدیل ہوچکا ہے اور فلموں کی زبان اور مکالموں پر دھیان رکھنا ہوگا۔

جس شخص کو ہندوستانی سنسر شپ کی تاریخ سے دلچسپی ہے وہ ان ٹی رنگا چاریا (۱۹۲۸ء) اور جی، ڈی، کھوسلہ ۱۹۶۹ء ان دونوں پر مشتمل کمیٹیوں کی رپورٹوں کو نظر انداز نہیں کرسکتا۔ اس کے علاوہ گزٹ آف انڈیا "بھی کارآمد ہے۔ کیونکہ اس میں تمام کارروائیوں کی فہرست دی ہوئی ہے۔

آزادی کے بعد ہماری حکومت نے ۱۹۵۱ء میں مرکزی بورڈ آف فلم سنسرز قائم کیا اور اس کے ساتھ ہی ساتھ علاقائی مشاورتی پینل بھی قائم کئے گئے جو بمبئی، مدراس اور کلکتہ میں تھے۔ بورڈ نے جنوری ۱۹۵۱ء سے کام کرنا شروع کردیا۔ بورڈ کا چیئرمین سرکاری افسر ہوتا ہے اور بورڈ کے ممبر مختلف خطوں اور اداروں سے آتے ہیں۔ اور یہ بات ملحوظ رکھی جاتی ہے کہ سماج کے ہر حلقے کی نمائندگی ہو جائے چیئرمین کے ماتحت ریجنل آفیسرز ہوتے ہیں اور ان علاقائی افسروں کے تحت مشاورتی پینل کے ممبر ہوتے ہیں اور یہ سب مل جل کر کام کرتے ہیں۔

بورڈ کے ممبروں میں اساتذہ، ڈاکٹر، ادیب، سوشل ورکر، سیاست دانوں کی بیویاں، محققین وغیرہ ہوتے ہیں، ان لوگوں کو سنٹرل بورڈ کی میٹنگ میں شرکت کے لئے بطور فیس اسے بیس روپیہ اور مشاورتی پینل کی میٹنگ میں شرکت کے لئے دس روپیہ ملتا ہے۔

عام طور سے یہ ہوتا ہے کہ فلم خواہ وہ ملک میں بنائی گئی ہو یا برآمد کی گئی ہو، خواہ وہ فیچر ہو یا ڈاکومنٹری سنسر بورڈ کے سامنے پیش کرکے سرٹیفکیٹ حاصل کرنا پڑتا ہے۔ اور ہر فلم کے ساتھ یہ سرٹیفکیٹ منسلک کردیا جاتا ہے۔ اس کی فیس فلم ساز یا برآمد کرنے والا دیتا ہے۔ چھوٹی فلموں کے سلسلے میں (۳۵ ملی میٹر) ایک ہزار سے دو ہزار فٹ لمبی فلموں کے لئے پانچ روپیہ فی ریل کے حساب سے دینا پڑتا ہے۔ اور سولہ ملی میٹر کی چار سو میٹر لمبی فلم کے لئے بھی اسی حساب دینا پڑتا ہے۔ فیچر فلم کی فیس چالیس روپیہ فی ریل کے حساب سے دینا پڑتی ہے۔ سنسر بورڈ نے ۱۹۶۹ء کے دوران ۰۰، ۱۵،۴ روپیہ کمایا۔ ۱۹۶۹ء میں سنسر بورڈ نے ۳۵۰ ہندوستانی فیچر فلموں کو سرٹیفکیٹ دیئے اور ۱۸۴ غیر ملکی فیچر فلموں کو بھی سرٹیفکیٹ دیئے۔ سینکڑوں اطلاعی فلمیں اور چھوٹی فلمیں اس کے علاوہ ہیں۔

ان فلموں کی جانچ کمیٹی میں علاقائی افسر اور مشاورتی پینل کے چار ممبر ہوتے ہیں۔ فلم دیکھنے کے بعد یہ لوگ جیسا مناسب ہوتا ہے فیصلہ کرتے ہیں خواہ اس کو کاٹا جائے یا براہ راست سرٹیفکیٹ دیدیا جائے۔ اس سلسلے میں جمہوری طریقہ کار اپنایا جاتا ہے۔ اس میٹنگ میں کھل کر تبادلہ خیال ہوتا ہے تاکہ سب لوگ اپنی رائے کا اظہار کرسکیں۔

اگر کمیٹی مشترکہ طور پر کسی فیصلہ پر نہیں پہونچ پاتی، یا اختلاف رائے ہوتا ہے تو فلم پھر سے نظر ثانی کمیٹی کے سامنے پیش کی جاتی ہے اور جو ممبران پہلے فلم دیکھ چکے ہوتے ہیں، اس دوسری کمیٹی میں مدعو نہیں کئے جاتے۔ اور اگر اس کمیٹی میں بھی کوئی قطعی فیصلہ نہیں ہو پاتا تو اسے سنٹرل بورڈ کے سامنے رکھا جاتا ہے بعض اوقات معاملہ الجھ جاتا ہے۔ اختلاف رائے کی وجہ سے نہیں بلکہ

طرح کہ ممبران بورڈ فلم کو کٹ کر کے "ہ" کے تحت کرنا چاہتے ہیں۔ (صرف بالغوں کے لئے) مگر فلم سٹار اور تقسیم کار کو بعض مناظر کے کاٹنے پر اختلاف رائے ہوتا ہے۔

ایک مرتبہ یہی جھگڑا خواجہ احمد عباس اور سنسر بورڈ میں ہوا جب ان کی ڈاکومینٹری فلم A Tale Of Two Cities کو "ہ" کے تحت رکھا گیا۔ موصوف نے یہ بات سپریم کورٹ کے سامنے رکھی اور مقدمہ جیت گئے اور فلم کو "یو" سرٹیفکیٹ مل گیا۔

سنسر بورڈ کی تاریخ اور اس کی کارکردگی کا یہ ایک مختصر اور سرسری جائزہ ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے۔ سنسر بورڈ حقیقت میں کس شے پر اعتراض کرتا ہے۔ اور کونسے ایسے مناظر یا مکالمے ہیں جن کو کاٹا جاتا ہے؟

سنسر بورڈ کے صرف چند موٹے موٹے اصول ہیں۔ جرائم، بداخلاقی بدچلنی، تعصب، ہتھیار بند فوجیوں اور سرکاری ملازمین کی ہتک، غیر ملکی اقوام کی ہتک وغیرہ سنسر شپ کے اصولوں کے زمرے میں آتے ہیں یہ بات تفصیل طلب ہے مگر جگہ کی قلت کی وجہ سے قلم روکنا پڑ رہا ہے۔ یہ جان لینا چاہئے کہ سنسر بورڈ کے یہ اصول برطانوی بورڈ آف سنسر نے بنائے تھے۔ حکومت ہند نے انہیں ترمیم و تخفیف کر کے اپنا لیا۔ اور یہ بڑے دلچسپ ہیں۔ ان اصول کے تحت نوجوانوں کو مجرمانہ ذہنیت اختیار کرنے سے روکنا، بالغوں کو لاقانونیت سے روکنا۔ اور عوام کو جبر اور تشدد کا شاک لگنے سے بچانا وغیرہ آتے ہیں۔ اس کا مقصد سماج اور سیاست میں میانہ روی برقرار رکھنا بھی ہے۔

ان اصولوں کے مدنظر فلمیں دیکھنے کے بعد تجاویز پیش کرنے میں علاقائی افسران اور ممبران مشاورتی پینل اکثر مختلف نتائج اخذ کرتے ہیں، یہ بات بھی بالکل قدرتی ہے کہ جب پانچ مختلف افراد، جو مختلف قسم کی آب و ہوا اور ماحول کے پروردہ ہوں ان میں اخلاقیات یا بدچلنی پر اختلاف رائے ہونا لازمی ہے ایک بات ایک شخص کو بے ضرر اور معصوم نظر آئے گی۔ دوسرے کو بدنما اور بیہودہ نظر آئے گی، یہی وہ بنیادیں جن کی بناء پر اختلاف رائے پیدا ہوتے ہیں۔ بمبئی، مدراس اور کلکتہ کے فلم سنسر کے معیار بھی مختلف ہیں، یہ بات قابل ذکر ہے کہ جنوب کے رہنے والے زیادہ روایت پسند ہیں اور بمبئی میں اس کے برعکس اس طرح فلم سنسر میں تضاد شروع ہوتا ہے۔

لیکن یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ فلم ساز خواہ وہ ہندوستان کے ہوں یا غیر ملکی انتہائی چالاک ہیں، ہندوستانی فلم ساز جانتا ہے کہ کس طرح روشنی کی کمی اور زیادتی سے انسانی جسم کو دیکھنے والوں کے لئے جاذب نظر اور دلچسپ بنایا جاتا ہے۔ حالانکہ ہندوستانی فلموں میں بوسہ بازی کی ممانعت ہے لیکن فلم ساز ہر ممکن کوشش کر کے زیادہ سے زیادہ مرد اور عورت کے تعلقات اجاگر کرتے ہیں۔ ایک معمولی سی مثال ان کی چالاکی کے ثبوت میں کافی ہے۔ ایک رومانی پس منظر فلماتے وقت فلم ساز ایک منظر کو کئی طرح سے فلماتا ہے ———— اگر اس کا منظر بجنسہ پاس کر دیا جاتا ہے تو کیا کہنے اور اگر نہیں تو وہ اس سے کم جنسی بجنسہ منظر فوراً پیش کر دیتا ہے، وہ بھی نہیں تو اس سے کم والا۔

جس زمانے میں میں مشاورتی پینل میں تھا۔ مجھے غیر ملکی فلموں میں زبردست تشدد اور مار کاٹ۔ خون خرابہ اور جنسی مناظر دیکھ کر گہرا صدمہ ہوا۔ اقوام عالم میں برہنگی اور جنسی تعلقات کے بڑھتے ہوئے رجحان کو دیکھتے ہوئے یہاں بھی لوگوں نے حتی المقدور اپنی بھرپور کوشش کی ہے کہ زیادہ سے زیادہ جنسی مناظر دکھائیں گی، جنس سے زیادہ تشدد اور یاسیت کو فلموں میں بھرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ سنسر نے اپنی سی کوشش کی ہے اور اس قسم کے مناظر کو کاٹنے اور بدلنے کی تجاویز دی ہیں تاکہ ان مناظر کا جذبات پر کم سے کم اثر ہو۔

دیگر چند اصول جو ہند میں سنسر شپ میں مستعمل ہیں وہ یہ ہیں۔

۱۔ ہندوستانی اور غیر ملکی فلموں کے لئے الگ الگ معیار۔

۲۔ بوسہ بازی کی اجازت نہیں ہے۔ کیونکہ کھلے عام بوسہ بازی ہندوستانی سماج کے منافی ہے۔

۳۔ کچھ فلمیں نمائش کے بعد بھی ملکی احتجاج کی وجہ سے نمائش سے روکی جاتی ہیں۔

قارئین کے لئے یہ بات دلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ حکومت ہند ان فلموں کو فلم سوسائٹی کے لئے بغیر سنسر کے نمائش کی اجازت دے دیتی ہے، جن کی صدر، فیڈریشن آف فلم سوسائٹیز ان انڈیا (ستیہ جیت رے) سفارش کریں اور کہیں کہ یہ کلاسیکس کے زمرے میں آتی ہے اور صرف فلم سوسائٹی کے دیکھنے کے لئے ہے۔

یہ بات بھی حقیقت ہے کہ ہندوستانی سنسر شپ اپنے کو بین الاقوامی معیار تک لانے میں سست روی کا مظاہرہ کرتی رہی ہے۔ مغرب میں اعلیٰ سوسائٹی نے فلم سنسر کو اس مقام تک پہونچا دیا ہے، جہاں سنسر شپ کی دھجیاں بکھرتی نظر آتی ہیں لیکن ہماری سوسائٹی بھی اور ہمارے ملک میں کافی عرصہ تک سنسر شپ کی کچھ نہ کچھ ضرورت باقی رہے گی۔"

(مترجم: شاہد ماہلی)

—— ان کی نگاہ کا مرکز ہوتا ہے — پروڈیوسر یا فلم ساز۔

فلم سازی کی الجھنوں سے الگ چند دوسرے پیچیدہ عناصر بھی ہیں جو فلم کو ترسیل کا کارگر ذریعہ بننے میں رکاوٹیں پیدا کرتے ہیں۔ یہ عناصر ہیں فلم کی تقسیم اور ان کی نمائش کے مسائل جن سے سرمایے اور نقل و حرکت کی الجھنیں وابستہ ہوتی ہیں بڑے پیمانے پر نمائشوں کے لئے کافی تعداد میں فلم کے پرنٹس (نقلیں) تیار کی جاتی ہیں، جلد نمائش کے لئے فلموں کے تقسیم کے عمل کا بیحد معقول اور تیز رو ہونا ضروری ہوتا ہے۔

اب تک ہم عام فلموں کے متعلق باتیں کرتے رہتے ہیں۔ فلم کی وجہ سے — جیسا کہ ریڈیو اور ٹیلی ویژن کی وجہ سے بھی ہوا ہے — ایک خاص بات یہ ہوتی ہے کہ تفریح کا بے پناہ مطالبہ ہونے لگا۔ ابتدائی دور کی فلمیں یا تو محض تفریح کے طور پر بنا کرتی تھیں یا مزاحیہ۔

فلموں کے ذریعہ تعلیمی اور ترسیلی امکانات پر ترقی یافتہ ممالک میں بھی ابھی تک بھرپور چھان بین نہیں ہوئی ہے۔ کلاس روم درسی اور افادی فلموں کے بہت چرچے ہوتے رہتے ہیں۔ ان فلموں کا استعمال مخصوص طور پر محدود دائرے میں ہوتا ہے۔ لیکن ابھی تک درسی اور تعلیمی مقاصد کے لئے فلموں کو اور بھی کارگر بنانا باقی ہے۔

بہرحال ایک میدان ایسا ہے جہاں فلمیں قوی الاثر تعلیمی اور درسی آلہ کار ثابت ہوئی ہیں، یہ میدان ہے۔ سماجی اور عوامی تربیت کا میدان، فلمیں ہماری زندگی کے واقعات اور تاریخ کا دستاویزی ثبوت فراہم کرنے والا سب سے ممتاز اور بہتر ذریعہ ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ دستاویزی اور کسی حد تک معلوماتی اور درسی فلموں میں ہی فلموں کے ذریعہ کامیاب ترین ترسیل کے جوہر کھلتے ہیں۔

فلم کی قسموں میں دستاویزی فلم کی کوئی تعریف پیش کرنا بیحد مشکل ہے۔ یہ کہنا یا سمجھا دینا کہ دستاویزی فلم کیا نہیں ہے، "زیادہ آسان ہے" بہ نسبت یہ سمجھانے سے کہ دستاویزی فلم کیا ہے۔

یہ کوئی نیوز ریل نہیں ہے جس کا کام موجودہ واقعات یا مسائلِ حاضرہ کی غیر جانبدارانہ پیش کش ہوتا ہے۔ بجز کسی خاص مقصد یا پروپیگنڈہ کے لئے بنائی گئی نیوز ریل فلموں کے باقی سبھی نیوز ریل فلمیں حالات یا واقعات کو جوں کا توں قبول کر لیتی ہیں۔

دستاویزی فلمیں صنفی بھی نہیں ہیں کیونکہ صنفی میں قیاس کا رنگ بھی شامل ہوتا ہے۔ اور یہ صرف سچائی کی گھڑت بھی نہیں ہوتیں۔ بلکہ ایک تخیلی دستاویزی فلم حقیقتوں کو اس طرح پیش کر سکتی ہے کہ من گھڑت افسانوں سے زیادہ الوکھی اور نرالی معلوم ہو۔

ایسی فلمیں تجارتی نقطۂ نظر سے بھی بیحد کامیاب ہو سکتی ہیں اور من گھڑت افسانوی ماحول میں بنائی گئی فلموں کو پردۂ سیمیں پر مات دے سکتی ہیں۔

دستاویزی فلموں کا واسطہ حقیقت، واقفیت اور سچائی سے ہوتا ہے۔ ایسی فلمیں دلیل یا ترغیب کو خود سے الگ نہیں رکھتیں یہ حقیقی زندگی کی محض نمائندگی ہی نہیں کرتیں بلکہ اس کی حقیقتوں کو نکتہ رسی اور نہایت چابکدستی سے منتخب کر کے اس کی تشریح بھی کرتی ہیں اور یہ فلمیں جو موضوع منتخب کرتی ہیں اس کے مخصوص پہلوؤں پر روشنی بھی ڈالتی ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ ان فلموں میں ہمیں اپنی حقیقی زندگی کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔ زندگی، ان فلموں میں کیمرے کے آگے بے جھجک نہیں ہوتی بلکہ بے نقاب ہو کر محو رقص ہوتی ہے۔

لوگوں کو سمجھنے کے لئے ان کے بیچ بے تکلفی سے رہنا اور گھومنا ضروری ہوتا ہے اچھی، تخلیقی دستاویزی فلمیں بنانے والے اپنے کرداروں کے درمیان ہفتوں بلکہ مہینوں اپنا وقت صرف کرتے ہیں۔ بہترین دستاویزی فلموں کے پیچھے، صبر و تحمل کوشش محنت اور مسلسل شب بیداری کی ایک داستان چھپی ہوتی ہے۔ یہ فلمیں ثابت کرتی ہیں کہ کیمرہ، انسانی سماج کے پھیلے ہوئے اور مختلف مسائل کا نہ صرف یہ کہ مطالعہ کر سکتا ہے۔ بلکہ ان کی بہتر تشریح بھی کر سکتا ہے۔

دستاویزی فلمیں نہایت پیچیدہ اور الجھے ہوئے معاملوں کو اپنا موضوع بنا سکتی ہیں۔ اور نفسِ انسانی کا گہرا مشاہدہ کر کے ان کی نفسیات کی بہترین تصویر کشی کر سکتی ہیں۔ فن اور تکنیک کا کمال ان کی اسی صلاحیت پر منحصر ہے۔ کہ ان کی تصویر کشی ایسی سچی اتنی دلنشین اور ایسی عالمگیر ہو کہ اس میں سبھی نسلوں، مذہبی طبقوں کے لوگوں کو اپنا عکس نظر آئے۔

انسان کی دلچسپی کے جتنے بھی موضوعات ہو سکتے ہیں اسی حساب سے دستاویزی فلمیں بھی ہیں، ایسے ممالک میں جیسا کہ ہمارا ملک ہے — یعنی زرخیز، وسیع، رنگا رنگ اور قدیم — دستاویزی فلموں کے لئے لا محدود گنجائش ہے لیکن ایسی فلموں کی تعداد سے زیادہ ان کی خوبیوں پر نظر رکھنا زیادہ ضروری معلوم ہوتا ہے۔

مغرب میں دستاویزی فلموں کی تحریک، پرانی اور گھسی پٹی روایتوں میں گھری ہوئی فلمی دنیا سے بغاوت کی شکل میں شروع ہوئی۔ گریرسن جس نے دستاویزی فلموں کی تشریح اور مقبولیت کے لئے بے انتہا کاوشیں کیں اور لڑا، اس نے بھی پر بھی اس نے سنجیدگی سے غور و فکر کیا جو سفر وضد اور افسانوی فلموں کی جانب سے

ہونے والی تھیں۔ رومان پسند طاقتوں کے برخلاف دستاویزی فلموں کی نظریاتی دشواریوں اور مالی مشکلات کے سلسلے میں کوفت کے بارے میں بھی اس نے باتیں کی ہیں۔ گریرسن کے مشاہدے ہندوستانی صورت حال سے بیحد مناسبت رکھتے ہیں، ہندوستان میں بھی دستاویزی فلمیں نجی طور پر سرمایہ لگانے والوں کی توجہ اپنی جانب مبذول نہیں کراپائی ہیں۔

انفرادی یا ذاتی کاوشوں کے فقدان کی وجہ کر بجز مخصوص منصوبوں کی خودکفیل فلموں کے، مرکزی حکومت کو اپنی فلم ڈویژن کے ذریعے اس میدان میں بڑے پیمانے پر شریک ہونا پڑا ہے۔ چند صوبائی حکومتوں نے بھی دیکھا دیکھی یہ قدم اٹھایا ہے۔ وہ لوگ جو آرٹ، کلچر اور ترسیل کے معاملوں میں آزادیٔ فکر اور آزادیٔ رائے کے لئے شور و غوغا مچاتے ہیں اور پرائیویٹ اداروں کی ترقی اور وسعت کے لئے شور کرتے ہیں، ان لوگوں نے بھی دستاویزی فلموں کے سلسلے میں مرکزی وزارت اطلاعات کے فلم ڈویژن کی حیثیت کو سنجیدگی سے کبھی چیلنج نہیں کیا درحقیقت ایسا لگتا ہے کہ فلم سازوں کے درمیان اس میدان سے کنارہ کشی اختیار کئے رہنے کا خاموش سمجھوتہ ہو چکا ہے۔

لیکن یہ رویّہ فلم بنانے اور اسے کامیاب وسیلۂ ترسیل سمجھنے کے ہمارے ادراک کو اپیل نہیں کرتا۔ اور نہ تو اس رویّہ سے عوام کی اس بڑی تعداد تک، اعلیٰ اور کامیاب ترین ترسیلی عمل سے ہمارے لگاؤ اور فکر کا ہی پتہ چلتا ہے۔

ہمارے ملک کے سامنے بڑے مشکل مسائل ہیں اور ان مسائل کی بے شمار پیچیدگیاں ہیں، ان سبھوں کا حل تلاش کرنے کے لئے عوام کے تعاون اور ان کی مناسب تربیت کا ایک مناسب لائحہ عمل مرتب کرنا ضروری ہے۔ فلم چونکہ سحر زدہ فلم بینوں پر بہت گہرے طور پر اثر انداز ہو سکتی ہے۔ اعلیٰ ترین ترسیل کا بیحد کارگر ذریعہ ہوتی ہے لہٰذا سرکاری اور انفرادی دونوں حلقوں کے بھرپور اور گرمجوش تعاون اور قوت تخیل کی مدد سے فلم کے ذریعے کارنمایاں انجام دیئے جا سکتے ہیں۔

فلم ایک عالمگیر ذریعہ یا وسیلہ ہے۔ اس کی مخصوص اور انوکھی زبان اور اور اس کی دور رسی اسے مختلف کلچر، زبان اور علاقوں کے لوگوں تک بیحد کامیابی کے ساتھ ترسیل کا فرض انجام دینے کے قابل بنا دیتی ہے۔

مثال کے طور پر ہندی کی فیچر فلمیں عوام میں یک جہتی پیدا کرنے میں بیحد کارگر ہیں۔ مختلف علاقوں میں مختلف زبانوں میں بنائی گئی فلموں کی ادلا بدلی میں اضافہ ہو رہا ہے بے شمار موضوعات اور مختلف مسائل کے بارے میں عوام کو باخبر رکھنے اور فلم کو ملک گیر ترسیل کا کارآمد ذریعہ بنانے کے سلسلے میں یہ سب اچھی علامتیں ہیں۔

(مترجم: مشتاق علی شاہد)

فلم کیا ہے کیا نہیں

حمید الدین محمود

آج سے لگ بھگ پندرہ سال پہلے جب میں نے فلموں کے بارے میں لکھنا شروع کیا تو ہندوستانی فلمی صحافت میں فلمی تنقید، تبصرے کی منزل سے آگے نہیں بڑھی تھی۔ ہندوستانی فلم کے ابتدائی ماخذ تھے۔ پارسی اسٹیج، ہندو دھارمک کہانیاں اور قصے غنائیے اور محفل رقص۔ ان کی روایات سے مرکب بیانیہ، متحرک تصویروں کی شکل میں پیش کیا جانے لگا۔ اور یہی فلم کہلایا۔ اور فلمی تنقید ادبی تنقید کے محدود احاطے میں قید رہی، شاعرانہ بیان، زورِ بیان اور ادائے تقریر فلم کے تاثر اور قدر کا میزان سمجھے گئے۔ اور اس طرح ادبی نقاد فلمی نقاد بن گئے۔ اس کا نتیجہ قومی فلمسازی کے لئے مہلک ثابت ہوا۔ پہلے تو یہ کہ جب فلموں کے لئے حکومت ہند کی طرف سے سرکاری انعامات شروع کئے گئے تو کہانی، اس کا پیام اور فلم کے مکالموں کی ادبی قدر وقیمت اور اُن کی ادائے تقریر فلم کی خوبیاں بن گئیں۔ نتیجۃً جن فلموں کو سرکاری انعامات ملے وہ اعلیٰ اخلاقی اقدار کی ترجمانی کرنے والی کہانیاں تھیں، اچھی فلمیں نہیں۔ دوسرے یہ کہ فلمی تنقید پر ادبی تنقید کے دباؤ کے باعث انگریزی اور ہندوستانی زبانوں میں جو فلمی تبصرے چھپنے لگے وہ بیشتر کہانی کے تجزیئے اور تحسین کے سوا اور کچھ نہ تھے ان دونوں اسباب کی بناء پر بھارتی فلمی اثاثے کے بارے میں غیر متوازن، غیر حقیقی اور گمراہ کن نظریات وخیالات جگہ پانے لگے۔ اگر سنہ ۱۹۵۳ء سے لے کر اب تک صدر حکومتِ ہند کا سنہری تمغہ پانے والی فلموں کی فہرست پر غور کیا جائے تو پتہ چلے گا کہ ان ۷۱ فلموں میں سے بمشکل سات فلمیں حقیقی فلمی معیار پر پوری اُتریں گی اور باقی تمام کم قدر فلمیں کہلائیں گی۔ اسی طرح پچھلے ۲۳ برسوں میں بیرونی فلمی میلوں میں نمائندگی کرنے والی فلموں کی فہرست پر غور کیا جائے تو پتہ چلے گا کہ وہی غیر فلمی نوعیت کی فلمیں جو بصورت دیگر اعلیٰ اقدار کا پرچار کرتی تھیں بھیجی گئیں اور کئی ایک بار ملک کی بدنامی ہوئی کہ ہمارے ہاں فلمیں نہیں بنتی ہیں بلکہ اعلیٰ قدروں کا ڈھونگ رچانے والے فلمی کتابچے تیار ہوتے ہیں۔

ایسا کیوں ہوا اور کسی حد تک اب بھی کیوں ہو رہا ہے۔؟

جہاں تک اس بات کا سوال ہے کہ ہم اپنے بارے میں باہر کی دنیا کو صرف اپنا روشن پہلو بتانا چاہتے ہیں، میں کچھ کہنا نہیں چاہتا کیونکہ یہ اشتہار بازی کی مہم کا ایک حصہ ہے۔ لیکن اتنا ضرور کہوں گا کہ کہانی والی فلموں کو اس مہم کا حصہ نہ سمجھا جائے تو بہتر ہے۔ بہر حال اس مضمون میں میں صرف اس بارے میں بتا دینا چاہتا ہوں کہ حقیقی فلم کیا ہے اور کیا نہیں ہے۔ دوسرے الفاظ میں میں یہ بتا دینا چاہتا ہوں کہ آیا فلم اپنے مرکب عناصر سے آزاد ہو کر بذاتِ خود ایک علیحدہ فن کی حیثیت رکھتی ہے یا نہیں۔

تیکنیکی ارتقاء

پہلے تیکنیکی اعتبار سے فلمی ارتقاء کا جائزہ لیجیے۔ سنہ ۱۸۹۵ء میں پیرس میں پہلی بار متحرک فلم دیکھی گئی تیس سال بعد فلمیں بولنے لگیں اور دوسری عالمی جنگ سے پہلے رنگین فلمیں چل پڑیں۔ دوسری عالمگیر جنگ کے بعد ۷۰ ملی میٹر والی بڑے اور نیم دائرے کے (Cinema scope -) پردے پر دکھائی جانے والی فلمیں شروع ہوئیں "زوم لینس" (Zoomlens) نام کا ایک نیا شیشہ بنایا گیا جو دور کی چیزوں کو قریب لا سکتا ہے اور قریب کی چیزوں کو دُور۔ کچھ اور تجربات بھی کئے گئے۔ ان میں لائق ذکر یہ ہیں۔ تین سمتوں والی فلمیں 3-D Films بکھری آوازوں والی فلمیں Stereophonic (Sm ے -)، خوشبودار فلمیں O-Vision، چاروں طرف نظر آنے والی فلمیں (Cinerama) اور بیک وقت تین فلموں کی پردے پر عکاسی (Triple orojection) اور منجمد فریم Freeze frame وغیرہ۔ ان سب تبدیلیوں اور ترقیوں کے نتیجے کے طور پر آج کل کی فلمیں وہی نہیں ہیں جو کہ انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں بنا کرتی تھیں۔ تاہم ہمارے موضوع کے پیشِ نظر ہم ان ساری تبدیلیوں کو دو زمروں میں بانٹ لیں۔ بے آواز فلمیں اور بولتی فلمیں اور موٹے طور پر ہم اُن کے عرصے کی حد بندی کے لئے سنہ ۱۹۳۰ء کو فیصلہ کن مان لیں (ہماری اپنی پہلی بولتی فلم "عالم آرا" سنہ ۱۹۳۱ء میں اردشیر ایرانی نے بنائی تھی) سنہ ۱۸۹۵ء سے سنہ ۱۹۳۰ء تک بے آواز فلموں کا دَور کہیے اور سنہ ۱۹۳۰ء کے بعد سے بولتی فلموں کا زمانہ سمجھیے۔ اس تیکنیکی پس منظر کو جان لینے کے بعد ہم یہ دیکھیں کہ فلم کن عناصر سے مرکب ہے اور اس کا رشتہ کن تخلیقی فنون سے جا ملتا ہے۔

صورت گری کرنے والے فنون میں مصوری، بُت سازی اور عکاسی Still photography سب سے اوّل ہیں۔ مصوری میں جن اصولوں کو تخلیقی کاوشوں کا معیار سمجھا جاتا ہے، انہیں آپ فلم پر بھی لاگو کر سکتے ہیں؛

چونکہ فلم دراصل ایک ایک تصویر (Frame) کا سلسلہ ہے بُت سازی اور عکاسی کے بھی اصول فلم پر لاگو ہو سکتے ہیں کیونکہ فلم کی ہر ایک کڑی Frame اپنی جگہ ایک تصویر بھی ہے، صورت کشی بھی اور حقیقت کا عکس بھی، لیکن اس کے باوجود فلم مصوری، بُت سازی اور عکاسی سے اعلیٰ و برتر ہے۔ اس لئے کہ وہ متحرک ہے اور ترتیب Editing کے سبب وہ زماں و مکاں کی قیود سے بالاتر ہے۔

کہانی کے بیانیہ کے طور پر فلم ناول اور مختصر کہانی کے بعد کا مرحلہ ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ ناول و مختصر کہانی میں تحریری طور پر کوئی قصہ بیان کیا جاتا ہے جبکہ فلم میں وہ چلتی پھرتی تصویروں کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ لہٰذا فلم اس وقت بھی جب کہ وہ کسی چھپی ہوئی کہانی یا ناول پر مبنی ہو، کہانی یا ناول سے الگ چیز ہوتی ہے۔

کہانی یا ناول کی خوبی اور کامیابی لکھنے والے کے زورِ قلم کی محتاج ہے لیکن فلم صرف کہانی نویس یا ناول نویس کی تخلیق نہیں ہوتی بلکہ اس کی تشکیل میں کردار اُجاگر کرنے والے (ایکٹر) ماحول پیدا کرنے والے (آرٹ ڈائرکٹر)، عکاسی کرنے والے (کیمرہ مین) ہونے تصور کو فلم کا روپ دینے والے (ڈائرکٹر) کا بھی مساوی حصہ ہوتا ہے اور ان کے علاوہ ایک اور قوت کارفرما ہوتی ہے اور وہ ہے ترتیب دینے والے کی یعنی ایڈیٹر کی جو فلم کی کہانی کے بہاؤ کو بے ہنگم اجتماع حادثات کی بجائے زندگی کا سیلِ رواں بناتا ہے۔ اس بارے میں مزید بعد میں کہوں گا۔

اسٹیج اور فلم

بولتی فلمیں فلم کا ناتا اسٹیج سے جوڑ دیتی ہیں۔ اور اسی سبب ابتدا آنے والی فلمیں بیشتر وہ ڈراموں پر مبنی تھیں اور اسٹیج کی جادو بیانی فلم کا مالِ متاع سمجھا گیا (ہندوستان میں یہ صورت حال افسوس ناک حد تک اب بھی جاری ہے اور ہماری فلم سازی اور فلمی تنقید دونوں اس تنگ نظری و تعصب کا شکار ہیں)۔ لیکن فلم اسٹیج سے مشابہ ہونے کے باوجود اس سے نہایت برتر و اعلیٰ ہے کیونکہ اولاً اسٹیج اُس زمانے کی پیداوار ہے جب سائنس اور ٹیکنالوجی اپنے بچپن میں تھیں جبکہ فلم سائنس اور ٹیکنالوجی کی تازہ ترین فتوحات میں سے ہے۔ ثانیاً اسٹیج ایک نہایت ہی محدود اور مجبور دنیا ہے جو اپنی لاچاری اور بے بسی کا شکار ہو کر خود فریبی کی دعوت دیتی ہے۔ اسٹیج پر بیک وقت دو زمانے اور دو جگہیں نہیں پیش کی جا سکتیں۔ اسٹیج دیکھنے والے سے اپنے فاصلے کو بدل نہیں سکتا، وہ ہمیشہ صیغہ حاضر میں ممکن ہے مستقبل و ماضی اس کے بس میں نہیں ہاں ثانیاً (اور یہ سب سے اہم بات ہے) اسٹیج پر اداکار لوگوں کے سننے کے لئے ہوتا ہے، اپنے من کے اظہار کے لئے نہیں، اور اگر وہ بولے نہیں تو اس کا مافی الضمیر حاضرین پر واضح نہیں ہو سکتا۔ لہٰذا اسٹیج مسلسل بکواس کا مرہون منت ہے۔ خموشی کو گویائی بنانا اس کے بس کی بات نہیں۔ فلم اس حد بندی، مجبوری، لاچاری اور بے بسی سے بے نیاز ہے، وہ ایک آزاد اور متحرک چیز ہے جس کی پرواز ماضی، حال اور مستقبل کو ایک برقی رفتار سے اپنی سمیٹ میں لے لیتی ہے پلک جھپکتے ناظرین کے سامنے جسم کے باریک مسامات سے لے کر ہمالہ کی بلند پہاڑیوں کو پیش کیا جا سکتا ہے انسان کی حدِ نظر سے بھی وسیع منظر پیش کیا جا سکتا ہے۔ دیکھنے والا کردار کے قریب آ سکتا ہے اس کی آنکھوں میں دیکھ سکتا ہے۔ Close up کے سبب اس کی اندرونی کشمکش کو بغیر کسی لفظ کی ادائیگی کے سمجھ سکتا ہے کردار سے دُور ہو کر وہ اُس کے سارے ماحول کو (اپنی سیٹ سے ہٹے بغیر) دیکھ سکتا ہے اور ایک خاص فلمی ترکیب تحلیل (Dissolve) کے ذریعہ اس کے ماضی یا مستقبل یا اس کے اپنے ذہنی عمل کو دیکھ سکتا ہے۔ یہ آزادی، یہ قدرت یہ کمال اسٹیج میں کہاں؟ لیکن نہایت افسوس کی بات ہے کہ ہمارے ملک میں اسٹیج کو فلم سمجھا گیا۔ پرتھوی راج اور سہراب مودی کی تقریر بازی اور مکالموں کے زور کو فلم مانا گیا۔ اسی ذہنی کمزوریوں اور فلم کی حقیقت کے بارے میں جہالت کے باعث ہندوستان میں فلم کی نوعیت نہ سمجھی گئی اور نہ اس کی کوشش کی گئی۔

رقص و موسیقی سے بھی فلم کا ناتا تھا اور ہے نظریاتی طور پر فلم کا موسیقی سے گہرا تعلق ہے لیکن اس بارے میں بھی غلط فہمیاں ہیں۔ فلم میں جو گانے اور ناچ پیش کئے جاتے ہیں۔ رقص اور موسیقی سے ہٹ کر اور ہی نوعیت رکھتے ہیں۔ پردے سے ہٹ کر جو رقص ہوتا ہے وہ نظر کے لئے ہوتا ہے، جو گانا ہوتا ہے وہ کانوں کے لئے۔ فلم میں جو رقص ہوتا ہے وہ ایک منظر کے تخلیقی امکانات اُجاگر کرنے کے لئے ہوتا ہے۔ جو گانا ہوتا ہے وہ کیفیت اور سماں بندی کے لئے ہوتا ہے۔ البتہ خالص موسیقی (سازی) اپنی اندرونی ترکیب کے اعتبار سے فلم سے اور فلم کے مزاج سے بڑی یگانگت رکھتی ہے۔ اور یہاں پر فلم سازی کا ایک دوسرا شعبہ اس کا ہمراز بن جاتا ہے۔ اور وہ ہے ترتیب (Editing) جس طرح موسیقی میں مختلف تال ہوتے ہیں۔ اسی طرح فلم میں کئی سطحوں پر حرکت بیک وقت جاری رہتی ہے۔ عموماً فلم پانچ سطحوں پر حرکت کرتا ہے پہلی حرکت فریم کے اندر کرداروں کی ہے جسے سازی موسیقی کے ساتھ ہم آہنگ Synchronise کیا جا سکتا ہے۔ دوسری حرکت جذبات کی ہے جو ناظرین میں فلم دیکھتے ہوئے پیدا ہوتے اور بڑھتے رہتے ہیں تیسری حرکت کہانی کی ہے جس میں پلاٹ کے ذریعے حادثات و واقعات پیدا ہوتے اور بڑھتے رہتے ہیں۔ چوتھی حرکت فلم کے ڈھانچے کی بدولت ہوتی ہے اور ہدایت کار ڈائرکٹر کی فہم و فراست کا نتیجہ ہوتی ہے۔ پانچویں اور آخری حرکت صرف فلم کو نصیب ہے اور سوائے موسیقی کے کسی اور کو نصیب نہیں اور وہ ہے "دھڑکن"

(Pulsation) کیمرہ کردار سے قریب یا دور ہوتا ہے، کبھی گھوم جاتا ہے، کبھی
رک جاتا ہے، کبھی میلوں دور تک دیکھتا ہے اور کبھی آنکھوں کی رگوں پر مرکوز ہو جاتا
ہے۔ کبھی ماضی کو کریدتا ہے اور کبھی مستقبل سے جا ملتا ہے، کبھی ظاہر کو اجاگر کرتا ہے۔
کبھی باطن سے بغل گیر ہو جاتا ہے، یہ کیمرہ کی اپنی "لے" (Melody)
ہے اور یہ تخلیق ہے تین ذہنوں (۱) منظر نگار Script writer
(۲) کیمرہ مین اور (۳) ہدایت کار کی۔ ایک تصور دیتا ہے، دوسرا تصویر اور تیسرا تصویر
کے معنی۔ غرض اس طرح فلم موسیقی سے ناتا رکھتے ہوئے آگے بڑھ جاتی ہے۔

مختصراً فلم کے عناصر میں ایک واحد تصویر مصوری ہے، اداکاری ہیئت سازی
ہے، قصہ ناول یا کہانی سے، قصہ کی ادائیگی (Enactment)
اسٹیج سے، ترتیب موسیقی سے، منظر نگاری ناول نگاری سے، آرٹ ڈائرکشن اسٹیج
سے، عکاسی فوٹوگرافی سے اور ہدایت کاری (ایک لحاظ سے) فن تعمیر سے مشابہ ہے۔
لیکن ان عناصر کو استعمال کرتے ہوئے فلم ان کی حدبندیوں کا شکار نہیں ہوتی بلکہ
ان تمام کو ملا کر اور ان کی انفرادیت کو مسخ کر کے وہ اپنی ایک علیحدہ شخصیت بنا
لیتی ہے اور زندگی کی ایسی تصویر کشی کرتی ہے جو کسی اور طرح ممکن نہیں۔ تازہ ترین
صورتیں جیسے ریڈیو اور ٹیلی ویژن بھی فلم کی ہمہ گیری اور وسعت کا مقابلہ نہیں کر سکتیں۔
فلم تصویروں کا سلسلہ ہونے کے باوجود مصوری اور عکاسی دونوں سے بالاتر ہے
اسی لئے اس کو (Cinematography) کہا جاتا ہے۔ اچھی
عکاسی اچھی فلم کی ضمانت نہیں تاوقتیکہ کیمرہ کوئی نقطۂ نظر (View point)
نہ پیش کرے۔ اگر کوئی Shot وقت اور منظر کے مطابق نہ ہو تو وہ چاہے
کتنی ہی اعلیٰ عکاسی کیوں نہ ہو Cinematographic نہیں کہلا سکتا
کیونکہ کیمرہ محض ناظر نہیں بلکہ راوی بھی ہے اور چونکہ کیمرہ اور بوم (آواز ریکارڈ
کرنے والا آلہ) متحرک ہوتے ہیں۔ اس لئے ایسی تصویر جس میں اندرونی و بیرونی
حرکت نہ ہو، جس کی آواز میں فاصلے کا اندازہ نہ ہو، غیر حقیقی ہے۔ جس کیمرے میں حرکت
نہ ہو وہ فلم نہیں بلکہ فلم شدہ اسٹیج ہے۔

فلمی اداکاری بھی ایک اپنی نوع کی علیحدہ چیز ہے۔ فلمی اداکاری اداکار کے
فن کا نتیجہ نہیں ہوتی بلکہ کیمرے اور منظر نگار کی ڈائریکٹر کے ساتھ ہم آہنگی کا
انجام ہوتی ہے۔ اگر کوئی ایکٹر کیمرے کے سامنے کھڑے ہو کر دھواں دھار تقریر کرے
تو یہ اسٹیج ہے سینما نہیں۔ فلم بعض دفعہ اداکار کو فریم کے باہر رکھ کر دوسرے
کردار کے تاثرات کو پیش کر کے، کیمرے کے زاویے (Lighting) روشنی
اہم رول ادا کرتی ہے۔ دلیپ کمار کی فلم "گنگا جمنا" میں حوالات کا منظر اس کی ایک مثال ہے۔
کی جدت سے ایک سیکنڈ میں اتنا کچھ کہہ سکتی ہے جو اسٹیج پانچ دس منٹ کی تکرار
اور ناول پانچ چھ صفحوں کی بھرمار کے باوجود نہیں کہہ سکتا۔ کیونکہ کیمرے
اختصار کی لاثانی خصوصیت ہے۔ ناول یا چھپی ہوئی کہانی پر مبنی ہونے کے باوجود
فلمی بیانیہ نہ ناول ہوتا ہے اور نہ چھپی ہوئی کہانی۔ ناول میں جو تشدید ہوتی
کیمرہ اس سے آزاد ہے۔ کہانی میں جو محدودیت ہوتی ہے کیمرہ اس کو وسعت
عطا کرتا ہے۔ فلم میں پلاٹ نہ مکالموں کے ذریعے اور نہ ہی بیان کے ذریعے آگے
بڑھتا ہے بلکہ Images کے سلسلے Succession کے
ذریعے تشکیل پاتا ہے اس کے اندر ایک دھڑکن ہوتی ہے جو اسے موسیقی کی جاذبیت
عطا کرتی ہے اور جذبات کے ارتقا میں مدد دیتی ہے۔ فلمی مکالمے وہ نہیں جو
ہال کے آخری صف میں بیٹھنے والوں کی سہولت کی خاطر لکھے جاتے اور ادا
کئے جاتے ہیں جبکہ ایکٹر ایک کونے میں کھڑا ہو کر دہاڑیں مارنے لگتا ہے۔ فلم
کا کیریکٹر اپنے آپ سے کلام کرتا ہے۔ ہوتا اس لئے ہے کہ اس کا ہیجان بھی
الفاظ کی شکل اختیار کرے۔ لہٰذا فلم کے مکالمے حقیقتاً کردار اور موقعے کی
نمائش کے لئے سطحی علامات Surface Correlatives
ہیں۔ اصل متکلم تو Image ہوتا ہے فلم کے سیٹ اس لئے نہیں بنائے
جاتے کہ حقیقت کی ترجمانی کریں اور اس میں رونق ہو

فلم کے منظر نامے میں کئی Shots ایسے ہوتے ہیں کہ سرسری مطالعے
بے معنی سے لگتے ہیں لیکن پردے پر پُرمعنی بن جاتے ہیں۔ ہوتا یہ ہے کہ فلم کے ترکیبی
عناصر وہ مواد فراہم کرتے ہیں جو منظر نامے میں موجود نہیں، اور جب وہ ایک کے بعد
دیگرے پردے پر پڑتے ہیں تو اپنے آپ تفہیم پیدا کرتے ہیں۔ موسیقی اس میں تاثر
بڑھاتی ہے Lighting اس میں ڈرامائی کیفیت پیدا کرتی ہے اور
ترتیب کے ذریعے اس میں دھڑکن پیدا کی جاتی ہے۔ غرض کہ ایک ایسا منظر آنکھوں کے
سامنے آتا ہے جو نہ اسٹیج کے بس میں ہے اور نہ ناول کے۔ نہ مصوری اسے پیدا
کر سکتی ہے اور نہ موسیقی، نہ فن تعمیر اور نہ فن بت سازی، نہ ناول، نہ ہی کہانی۔
فلم یہی ہے اور اس کے سوا کچھ نہیں ہے۔

جو تکنیکی تبدیلیاں عالمی جنگ کے بعد ہوئی ہیں، انہوں نے فلم کی ہیئت
ہی بدل ڈالی ہے اور فلم کو اس کے مرکب عناصر سے بہت ہی اونچا کر دیا ہے۔ جنگ
کے مناظر کی آوازیں اتنی ہی ہیبت ناک سنائی دیں گی جتنی جب کہ جنگ ہوا کرتی ہے
ایک وسیع منظر اب اپنی پوری وسعت کے ساتھ دیکھا جا سکتا ہے Panorama
دیکھنے والا نہ صرف اپنے آگے دیکھ سکتا ہے بلکہ پیچھے بھی۔ پردے پر نظر آنے والی تصویریں
اب چپٹی نہیں رہیں بلکہ مکعب بن گئی ہیں۔ Triple Projection کے
ذریعے ایک ہی پردے پر ایک ہی منظر کے تین مختلف پہلو دیکھے جا سکتے ہیں۔

ہماری فلمی موسیقی

نوشاد علی

فلم ایک تجارت بھی ہے اور ایک فن بھی اور اسی لئے میں اس فلم کو کامیاب
ور کرتا ہوں جو تجارت اور فن دونوں ہی کے تقاضوں کو پورا کرتی ہو۔ مگر ادھر ایسی
لموں کا رواج ہو چلا ہے جو نہ تجارت کے تقاضوں کو پورا کرتی ہیں اور نہ فن کے۔
یہی وجہ ہے کہ بڑی بڑی فلمیں تجارتی نقطۂ نگاہ سے تباہ کن ثابت ہوئیں اور جمالیاتی
ساط کی کسوٹی پر کھوٹی نکلیں۔

اب جو میں یہ کہوں گا کہ پہلے بننے والی فلمیں موجودہ فلموں سے بہتر ہوا کرتی
یں تو نقص امن کا اندیشہ ہے، بہت سے لوگ دور کے ڈھول سہاونے اور
پنے دہی کو کون کھٹا کہتا ہے قسم کی کہاوتیں سنانے لگیں گے لیکن حقیقت یہی
ہے کہ دور کے ڈھول واقعی سہاونے ہیں۔

میرا تعلق چونکہ موسیقی سے ہے اس لئے میں حدوں سے باہر نکلنا نہیں
چاہتا میں کہانی، منظرنامہ، ہدایت کاری کی بات کروں گا تو ہو سکتا ہے کہ کوئی
یان پکڑے۔ میں نہیں چاہتا کہ میرا شمار گھس پیٹھیوں میں کیا جائے، کیونکہ اس
ورت غلط مبحث کا اندیشہ ہے۔

میں ایک سادہ سا سوال کرتا ہوں، اس کی کیا وجہ ہے کہ پرانی فلموں
کے سیکڑوں گانے وقت کی زنجیریں کاٹ کر آج بھی ہماری نوک زبان پر
بیٹھے ہمارے دلوں میں جھانک رہے ہیں۔؟ اور اس کی کیا وجہ ہے کہ تازہ فلموں
کے ریکارڈ پہلے ہی دن سے باسی معلوم ہونے لگتے ہیں؟ یہ بات میں ہوا میں
نہیں کہہ رہا ہوں بلکہ ایچ۔ ایم۔ وی۔ کی رائلٹی رپورٹوں کی بنیاد پر کہہ رہا ہوں۔

میرے نزدیک ایک فلمی موسیقی کی عدم مقبولیت اور زوال کی دو وجہیں
ہیں۔ پہلی وجہ یہ ہے کہ سیاسی آزادی کے حصول کے بعد ہم لوگ ذہنی طور پر زیادہ
غلام ہو گئے ہیں۔ ہمارے ہیرو چوڑی دار پتلونیں پہنتے ہیں اور مغربی دھنیں گنگناتے
ہیں کہانیوں کا بھی لگ بھگ یہی حال ہے۔ ہم مغربی کہانیاں اڑاتے ہیں اور چوری
چھپانے کی فکر میں ان کہانیوں کو بالکل تباہ کر دیتے ہیں اور اکثر ایسا ہوتا ہے کہ
فلم تو بن جاتی ہے مگر کہانی ریزہ ریزہ ہو جاتی ہے۔ کبھی کبھی تو ایسا بھی ہوتا ہے کہ
ہماری فلموں میں کوئی کہانی ہوتی ہی نہیں ایک سرے سے۔ آج کل کہانی کے
اُتار چڑھاؤ سے زیادہ جسموں کے اُتار چڑھاؤ پر زور دیا جاتا ہے۔ دیکھئے بات
سے بات نکلتی چلی گئی اور میں اپنی حدوں سے باہر نکل گیا۔ میں فلمی موسیقی کی
عدم مقبولیت کی بات کر رہا تھا، اور میں عرض یہ کر رہا تھا کہ آزاد ہو جانے کے
بعد ذہنی طور پر ہم اور زیادہ غلام ہو گئے ہیں۔ اس کا اثر زندگی کے تمام شعبوں
کے ساتھ ساتھ فلموں پر بھی پڑا ہے۔ ہم اپنی روشنی کو نظر انداز کر کے مانگے
تانگے کے اُجالے پر گزر اوقات کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ٹھیٹ گنوار
ہیرو مغرب کی تازہ ترین دُھنیں گنگناتا نظر آتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ دُھنیں ہمارے
ذخیرۂ الفاظ سے میل نہیں کھاتیں۔ اس لئے گانوں کا معیار بھی گر گیا ہے۔ وہ
گنگنانے کے لائق ہی نہیں ہوئے تو کوئی گنگناتے کیا۔

جدید فلمی موسیقی کی عدم مقبولیت کا دوسرا سبب یہ ہے کہ پہلے
لوگ اپنے کام سے کام رکھا کرتے تھے اور دوسروں کے کام کا احترام کیا

(باقی ص ۱۲۵ پر)

فلم اور گیت

فلم کے گیت بنیادی طور پر ڈرامے کا حصہ ہوتے ہیں، یہ گیت فلمی کہانی کے پس منظر میں مختلف کرداروں کی نوعیت کے لحاظ سے کہے جاتے ہیں۔ انھیں ڈرامے سے الگ کر کے دیکھنا صحیح نہیں ہوتا۔ یہ بات اہم ہے کہ گیت صحیح معنوں میں ڈرامے کا تب ہی حصہ بنتے ہیں جب کہانی کو آگے بڑھانے یا کم سے کم اُس لمحہ کو ایک جذباتی شدت دینے میں معاون ثابت ہوں۔ موقع بے موقع کرداروں کا گیت گاتے رہنا ڈرامے میں مددگار ہونے کے بجائے اُلٹا مضر ثابت ہوتا ہے۔ اس بات کو جو فلم ساز یا ہدایت کار پیش نظر نہیں رکھتے وہ اپنی فلموں سے خود دشمنی کرتے ہیں۔

فلم کی دنیا بڑی عجیب دنیا ہے۔ ایک زمانہ میں کہانی کی کوئی اہمیت نہ تھی۔ سارا زور لفز یا رقص پر ہوتا تھا۔ دو چار ناچ اور آٹھ دس گیت پر سارا دارومدار تھا۔ فلم کا یہ حشر بمبئی انڈسٹری کے ہاتھوں سے ہوا تھا۔ ورنہ نیو تھیٹرز کلکتہ نے جو فلمیں اس سے پیشتر ہم کو دی تھیں وہ کہانی کے اعتبار سے ایک معیار رکھتی تھیں۔ آج بھی بمبئی کی فلم انڈسٹری میں جو کہانیاں عام طور پر فلمائی جاتی ہیں وہ اکثر کہانی کہلانے کی مستحق ہی نہیں ہوتیں۔ یوں تو ہر فلم ساز اور ہدایت کار نئی کہانی کی تلاش میں سرگرداں نظر آئے گا لیکن جب نئی کہانی سامنے آتی ہے تو وہ اُس کو فلمانے کی ہمت کھو بیٹھتا ہے۔ اور نتیجے میں "فارمولا پکچر" پر آجاتا ہے جس میں کچھ توڑے مروڑے واقعات اور سستے قسم کے جذبات سے کھیلا گیا ہو۔ کچھ ناچ گانے کی مزے دار جگہیں ہوں اور بس۔ بہت کم ایسے فلم ساز اور ہدایت کار ملیں گے جو نئی کہانی لے کر نیا تجربہ کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔

ظاہر ہے کہ گیتوں کا ناتا کہانی سے جڑا ہوتا ہے جو کہانی کا معیار ہوگا اُسی معیار کے گانوں کی کھپت ہوگی۔ جو گانے آرزو لکھنوی نے لکھے وہ اُن اعلیٰ فلموں کے مزاج کے عین مطابق تھے۔ جو نیو تھیٹرز نے ہم کو دی تھیں۔ میں جب فلم انڈسٹری میں آیا تو اُس وقت بمبئی کی فلموں کا عام معیار بہت پست تھا۔ کچھ معیاری پکچریں اگر سامنے آتی ہیں تو وہ دو چار ذہین اور سنجیدہ فلم سازوں کا کریڈٹ تھا جس میں اُس وقت شانتا رام جی کا نام نمایاں تھا۔

فلموں کے عام پست معیار کے مطابق گیتوں کا معیار بھی اُس وقت بہت گرا ہوا تھا۔ اس میں گیت نگاروں کا اپنا کوئی تصور نہ تھا۔ بعض اوقات اچھے گیت بھی سنائی دیتے تھے اور وہ گیت یا بردیپ کے ہوتے تھے یا شکیل کے۔ عام فلم ساز سنتوشی کے گیتوں پر فدا تھے۔ اور "جوانی کی ریل چلی جائے" پر سر دھنا جاتا تھا۔ اُسی زمانے کی بات ہے کہ عادل رشید نے مجھے اپنے ایک پروڈیوسر سے ملایا۔ وہ مجھ سے گانے لکھوانے کو تیار تھے بشرطیکہ میں سنتوشی جیسا لکھ سکوں۔ میں نے اُن سے کہا کہ سنتوشی جی ہی سے لکھوائیے تو بہتر ہوگا۔ میں تو اپنے انداز کے گانے لکھ سکوں گا۔ بات ٹوٹ گئی اور عادل رشید باہر نکل کر مجھ سے خفا بھی ہو گئے کہ تمہیں پروڈیوسر سے ایسی بات نہیں کہنی چاہیئے تھی۔

میں نے سب سے پہلے جس فلم میں گانے لکھے وہ شاہین پکچرز کی تصویر "ساز" تھی اُس کی موسیقی ایس ڈی برمن ترتیب دے رہے تھے۔ چار گیت ریکارڈ بھی ہوئے لیکن بعد میں فنانس کی کمی کی وجہ سے یہ تصویر نامکمل رہ گئی۔ ایس۔ ڈی برمن مجھے دھن دیتے تھے۔ اور مجھے اُس پر Situation کے حساب سے بول کہنے ہوتے تھے یہ میرا پہلا تجربہ تھا۔ دی ہوئی دھن پر "الفاظ بٹھانے کا" شروع میں دقت محسوس ہوتی تھی لیکن رفتہ رفتہ مشق ہوتی گئی۔ یہ مشق اُس وقت تکمیل پر پہونچ گئی جب تقریباً چار سال میں نے او۔ پی نیر کے ساتھ کام کیا۔ اور اُن کی دی ہوئی دھنوں پر گیت کہتا رہا۔ گیت کی تخلیق کا یہ عمل مجھے آج بھی غیر فطری لگتا ہے۔ ہم گیتوں کی تاریخ اٹھا کر دیکھیں تو پتہ چلے گا کہ لوک گیتوں میں دھن اور بول نے ساتھ ساتھ جنم لیا ہے۔ یہ نہیں ہوا کہ دھن کسی نے بنائی اور بعد میں کسی نے بول لکھ دیئے۔ یا پھر آگے چل کر گیت اس طرح بنے کہ لکھے ہوئے بولوں کو راگ راگنی میں باندھا گیا۔ یہ رواج کہ دھن پہلے تیار ہو اور بول بعد میں لکھے جائیں، فلم کا اپنا شعبدہ ہے۔

بہرحال آج فلم کے موسیقاروں نے اس کو اپنا عام شعار بنا لیا ہے۔ بہت ایسے موسیقار ہیں جو لکھے ہوئے گیتوں کی دھن بنانے سے گریز نہیں کرتے ورنہ عام طور سے اس سے بچا جاتا ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ ہمارے موسیقار زیادہ محنت سے بچنا چاہتے ہوں، بعض کے لئے یہ بھی وجہ ہو سکتی ہے کہ وہ لکھے ہوئے گیتوں کے بول پوری طرح سمجھ پاتے ہوں اور ہندی اردو زبان کی ناواقفیت کی بنا پر گیت کے مفہوم کے اور مناسب دھن نہ دے سکتے ہوں۔ یا پھر زبان اور موسیقی پر قدرت رکھتے ہوئے وہ ایمانداری سے یہ محسوس کرتے ہوں کہ لکھے ہوئے گانے فلم میں دھنوں کی ety پیدا نہیں کر سکتے جو مختلف دھنوں پر لکھے ہوئے گیت کر سکتے ہیں۔ فلم کی ضروریات کا لحاظ رکھتے ہوئے مجھے اپنی جگہ جو بات لگتی ہے، وہ یہ ہے کہ جو گانے کہانی کے موضوع Theme کے اظہار کے لئے ہوں، وہ گانے پہلے لکھے جانے چاہئیں کیونکہ

ملات کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ البتہ وہ گانے جن کا تعلق رقص یا کیبرے سے ہو دھنوں پر لکھے جاتیں تو کوئی مضائقہ نہیں۔

فلمی گیتوں کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ بھجن، کیرتن، لوک گان، سہاگ گیت، لاوَنی غزل، قوالی، نظم، راک اینڈ رول اور ٹوئسٹ بھی اس دائرے میں آجاتے ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ ایک گیت نگار کے لئے بہت بڑا شاعر یا کوی ہونا اتنا ضروری نہیں جتنا Ver stile ہونا ضروری ہے۔ ایک چیز جو فلمی گیتوں میں اہم ہے وہ گیت کی غنائی صفت یا Lyrical quality ہے۔ غنائیت کا اگرچہ بہت کچھ دارومدار دھن پر ہوتا ہے۔ لیکن خود گیت کے الفاظ اُن کا انتخاب اور اُن کی ترتیب اگر غنائی کیفیت سے عاری ہو تو دھن کی غنائیت بھی ماری جائے گی۔ یہ سلیقہ جن گیت نگاروں میں نہیں وہ اچھے گیت نگار بننے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔

آج سے کچھ سال پہلے ایسا لگتا تھا کہ انڈسٹری اب بہتر فلمیں بنانے کی طرف بڑھ رہی ہے۔ بہت سی اچھی اور کامیاب فلمیں منظر عام پر آئیں بھی۔ اُس دور میں جو گیت لکھے گئے وہ بھی ایک معیار لئے ہوئے تھے۔ شیلندر، ساحر، مجروح وغیرہ نے گانوں کو معیاری بنایا۔ آج اگرچہ ایک بار پھر کہانی کی طرف توجہ بڑھ رہی ہے لیکن گیتوں کا معیار گرتا محسوس ہو رہا ہے۔ آج اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ جس نئی نسل کے ہاتھ میں فلم سازی جارہی ہے ہندوستانی گیتوں کی تہذیب، اُن کی لطافت اور اُن کے رچاؤ سے ناآشنا ہے۔ غیر ملکی موسیقی پر مبنی دھنیں جن میں اُردو ہندی الفاظ بھر دیئے جاتیں اُن کے ذوق کو پورا کرتی ہیں۔ خود ہندوستانی موسیقی سے اس نسل کا کوئی ذہنی لگاؤ نظر نہیں آتا۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ چند گیت نگاروں نے پیسہ کمانے کی دھن میں اپنی استطاعت سے زیادہ کام اپنے ذمے رکھا ہے۔ ظاہر ہے اس صورت میں گیت پوسٹ آفس کے سامنے بیٹھے ہوئے چٹھی لکھنے والوں کی طرح لکھے جانے لگے ہیں۔ ایسی صورت میں وہ رچاؤ جو محنت اور کاوش سے پیدا ہوتا ہے، کہاں سے آئے گا۔ اس سلسلے میں ایک تلخ حقیقت یہ بھی ہے کہ مکالمہ نگاری اور منظر نگاری کی طرح گیت نگاری میں بھی (Ghost writing) ہوتی ہے۔ کچھ گیت نگار ایسے ہیں جو دوسروں کو تھوڑی رقم دیکر اپنے نام سے گیت لکھواتے ہیں اور انھیں اپنے نام کی وجہ سے بڑے معاوضہ پر فروخت کرتے ہیں۔ لکھنے والے کی مجبوری ہے کہ براہِ راست کام نہیں ملتا۔ کیونکہ گروپ بندی کی لعنت ہماری انڈسٹری سے آج بھی مٹ نہیں سکی ہے جس کا ایک نتیجہ تو یہ ہے کہ نیا (Talent) انڈسٹری میں داخل نہیں ہو پاتا۔ دوسری طرف بہت سے لائق لکھنے والے آج تک وہ مقام حاصل نہیں کر پاتے جس کے وہ صحیح معنوں میں مستحق ہیں۔

میں نے اس بیس سال کے عرصے میں بہت سے موسیقاروں کے ساتھ کام کیا ہے اور پی نیر، سی رام چندر، خیام، لکشمی کانت پیارے لال، ملوک رائی، ا۔ین دتہ، سونک اومی، سی ارجن، اوشا کھنہ، چترگپت، راج رتن وغیرہ۔ میری کوشش رہی کہ میں معیاری گیت دے سکوں۔ ایک بار پنڈت جواہر لال نہرو نے مجھ سے پوچھا تھا کہ تم اس کام سے مطمئن ہو؟ تو میں نے یہی کہا تھا کہ اگر مطمئن نہیں ہوں تو غیر مطمئن بھی نہیں۔" میں یہ نہیں کہتا کہ گیت ادب کا بدل ہو سکتے ہیں، ادب اور فلمی گیتوں میں جو بنیادی فرق ہے وہ بہت بڑا ہے۔ ادب میں شاعر یا کوی اپنے شعور اور اپنی عصری حسیت یا دوسرے لفظوں میں اپنی ذات کا اظہار کرتا ہے۔ جبکہ فلمی گیت کرداروں کے مزاج اور اُن کی ذہنی اور جذباتی سطح کو مدنظر رکھکر لکھے جاتے ہیں۔ یہ چیز بلاغت ضرور چاہتی ہے جس پر گیت نگار کو پوری قدرت ہونی چاہیئے۔ پھر بھی ایک اچھا ادبی شاعر گیت لکھتا ہے تو ایسا نہیں کہ ادب کی پرچھائیاں اُس کے گیتوں پر پڑتی نظر نہ آئیں۔

آخر میں اپنے دو چار گیتوں کے اقتباسات دینا چاہتا ہوں تاکہ آپ اندازہ لگا سکیں کہ میں نے فلمی گیتوں کے معیار کو کہاں تک سنوارا ہے۔

نظر نواز نظاروں میں کھو گیا ہوں میں
انہی حسین بہاروں میں کھو گیا ہوں میں
ہر ایک پھول مہکتا ہوا شرارا ہے
ہر ایک ذرہ چمکتا ہوا ستارا ہے
انہی زمیں کے ستاروں میں کھو گیا ہوں میں

جتنی حسین ہو تم اُتنی ہی بے وفا ہو
پھر بھی میرے لئے تم میں کیا بتاؤں کیا ہو
تم کو سجا رکھا ہے پلکوں کی چلمنوں میں
تم سانس لے رہی ہو اس دل کی دھڑکنوں میں
اتنی قریب ہو کر پھر کیوں جدا جدا ہو!
جتنی حسین ہو تم اُتنی ہی بے وفا ہو

شیام منوہر، کنج بہاری کتنا پیارا نام ہے رے
تیری میری پریت تو چھلیا جانے سارا گاؤں رے
جمنا تٹ پر دیکھو باجے، باجے مرلی شیام کی
کرشن کنھیا، راس رچیا، موہن مکتی دھام کی
میٹھی میٹھی تان سنائے، ڈولیں میرے پاؤں رے
تیری میری پریت تو چھلیا جانے سارا گاؤں رے

کشور کمار

موسیقار روی

مجروح سلطان پوری

ملکۂ ترنم لتا منگیشکر

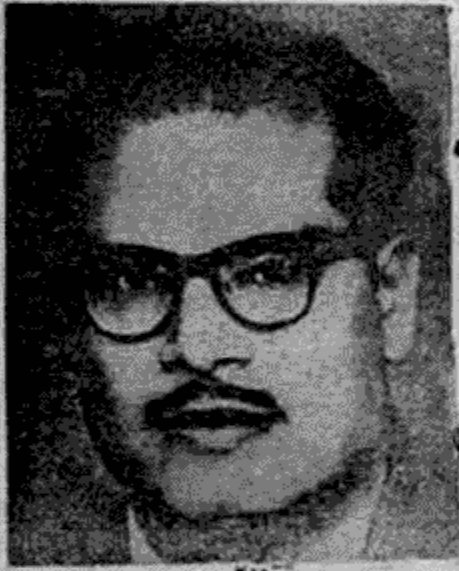
منا ڈے

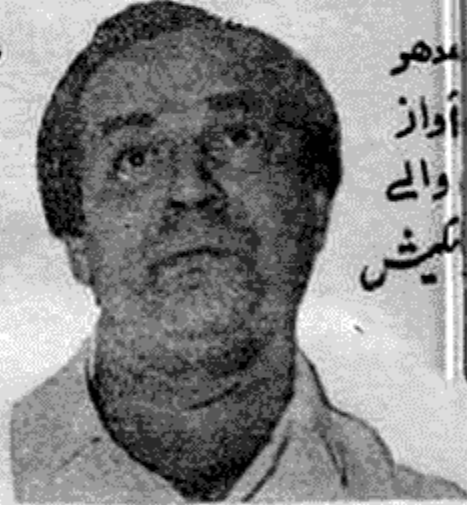
کرشنا کلے

پرسوز گلوکار گیتا دت

بیگم اختر

شردھا ملہوترہ

مس کلیان پوری

قومی انعام یافتہ پی سوشیلا

فلمی موسیقی کے جادوگر
نوشاد علی
شنکر
جے کشن
دونوں نے انگریزی فلم "سِدّھارتا" کی بھی موسیقی دی
ایس ڈی برمن
جن کی موسیقی میں آسام کا حسن اور برہم پتر کی لے ہے
پنکج ملک
موسیقار پیارے لال کے ساتھ
ہر قسم کے گانے والے گلوکار محمد رفیع
مدھر آواز والے مکیش
غزل کے دو ماہر
ہیمنت کمار مکرجی
طلعت محمود
مدن موہن

ہمارا مقصد...
زیادہ
اناج...
بڑھیا
اناج
یہ اطمینان دلانے کے لئے کہ زیادہ سے زیادہ مقدار میں عمدہ اناج مقررہ
قیمتوں پر پاسکیں، ہم کسانوں سے اسے خریدتے ہیں، اسے حفاظت سے سٹور
کرتے ہیں اور کنزیومران کو سپلائی کرتے ہیں۔ سال بہ سال فوڈ کارپوریشن بڑی
مقدار میں مختلف اناج جیسے گیہوں، چاول، بلٹ، مکا، دالیں خرید کر رہی ہے تاکہ
ان کی قیمتوں میں اضافہ نہ ہو اور دیش کے لئے اناج کا ذخیرہ جمع رہے۔
دی فوڈ کارپوریشن آف انڈیا
۱- بہادر شاہ ظفر مارگ، نئی دلی - ۱

ندا فاضلی

فلمی گیتوں کو ادبی معیار پر پرکھنا درست نہیں۔ ادبی تخلیق کے لئے غیر مشروط ذہن اور تجربے کے شخصی اظہار کی ضرورت ہوتی ہے اور فلمی دُنیا میں سرے سے ہی وہ فضا نہیں ہے جہاں گیت کار کو اپنے طور پر سوچنے سمجھنے کا موقع ملے۔ فلم سازی ایک اجتماعی عمل ہے جس میں شریک ہر ذہن کی حدود متعین ہوتی ہیں۔ فلم کی کہانی کے انتخاب سے لے کر فلم ڈائرکٹر کے Visuals تک گیت کار کو کئی مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ ان مراحل سے گزرنے کے بعد میوزک ڈائرکٹر کی ٹیون کی منزل آتی ہے جس کو سر کئے بغیر کوئی گیت فلمی نغمہ کا رُوپ نہیں لے پاتا۔ فلم میں کہانی کا انتخاب فلم ساز کی ذاتی پسند و ناپسند کا معاملہ ہے۔ اس انتخاب میں اس کے سامنے صرف فلم کا تجارتی پہلو ہوتا ہے میکانکی واقعات سے بنا ہوا فارمولا جسے فلم کہا جاتا ہے اپنے اندر وہ گنجائشیں بھی نہیں رکھتا جہاں ذہن اپنے متعین عمل کے دائرے میں بھی تھوڑا بہت سوچ سکے۔ کہانی کے چناؤ میں گیت کار کا کوئی رول نہیں ہوتا۔ کہانی کو سینما سکرپٹ میں تبدیل کرتے وقت بھی جب رائٹر، ڈائرکٹر اور دیگر متعلقین کے تجارتی مشوروں کی روشنی میں گیتوں کے لئے متعلقات (Situation) نکالتا ہے، گیت کار کا دُور دُور تک کوئی پتہ نہیں ہوتا۔ ہر اسکرپٹ کا اپنا ایک موضوعی دائرہ ہوتا ہے جس میں اور کئی چھوٹے چھوٹے دائروں کے رُوپ میں گیتوں کی Situation اُبھاری جاتی ہے۔ یہ دائرہ در دائرہ Situation فلم کے موسیقار کے توسط سے شاعر یا گیت کار تک پہونچتی ہیں۔ جس کے ساتھ وہ اپنی ٹیون کی قید اور عائد کر دیتا ہے۔ عام طور سے گیت کار کو میوزک ڈائرکٹر کی سفارش پر ہی فلم میں شامل کیا جاتا ہے۔ ہر موسیقار کے ساتھ ایک یا دو گیت کار جُڑے ہوتے ہیں۔ اپنے گروپ سے باہر کے کسی گیت کار کے ساتھ وہ کام کرنا پسند نہیں کرتا۔ فلم میں الگ سے گیت کار کی کوئی حیثیت نہیں ہوتی۔ وہ تو دلہن کے جہیز کی طرح میوزک ڈائرکٹر کے ساتھ ہی آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گیت کار کسی قیمت پر بھی موسیقار کو ناخوش کرنے کا خطرہ مول نہیں لیتا۔ فلمی موسیقاروں کی اکثریت اُردو، ہندی کے شعر و ادب سے ناواقف ہی نہیں، اُن کی مادری زبانیں بھی وہ نہیں ہیں جن کے لئے وہ موسیقی ترتیب دیتے ہیں۔

فلم کا گیت کار دراصل ایک ایسے افسانوی مجرم کی مانند ہے جو عالم ظہور میں آنے سے پہلے ہی ان گنت زنجیروں میں مقید ہو چکا ہوتا ہے۔ وہ فلمی دُنیا میں پیدا ہوتے ہی فلم سازی کی لمبی چوڑی مشین میں، اپنی ساری انفرادی صلاحیت کھو کر کسی کل پُرزے کی طرح ایک دائرے میں حرکت کرتا رہتا ہے۔ اُسے الفاظ میں اپنے طور پر سانسیں لینے کا حق کبھی نہیں دیا جاتا۔ اُسے اپنے طور پر سوچنے کی اجازت کبھی نہیں ملتی اور جو گیت کار جتنی خوش سلیقگی سے لفظوں کو اُن کے ہاتھ پاؤں تراش خراش Situation کے لحاظ سے ترتیب دی ہوئی دُھن کے میکانکی سانچے میں فٹ کرتا ہے، وہ اُتنا ہی کامیاب سمجھا جاتا ہے۔ یہاں گیت کار اپنے تجربے اور اُس کے نجی اظہار کی کھُلی فضاؤں میں گھومنے کے بجائے، طے شدہ موضوع، طے شدہ ٹیون اور طے شدہ شعری لسانیات کے دَبے گھُٹے ماحول کا اسیر ہوتا ہے۔ وہ اپنے شعری ذہن سے کم اور اُردو ہندی لغات سے زیادہ کام لیتا ہے۔ الفاظ کے اِس لغوی استعمال میں بھی اُسے موسیقی کی تیکنیکی باریکیوں کے گھیرے سے باہر جانے کی اجازت نہیں ملتی۔ ٹیون میں شامل سُر، اور گانے والے کی آواز میں اُن کی ادائگی کے لحاظ سے بھی گیت کار کو لفظوں میں ردّ و بدل کرنی پڑتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو ریکارڈ میں الفاظ کی ظاہری ہیئت یا تلفظ بگڑ کر کچھ کا کچھ ہو جاتا ہے۔ موسیقار

کو مصرعوں میں الفاظ کی متناسب ساخت سے زیادہ اپنی ٹیون کے سُروں سے سروکار ہوتا ہے۔ ساحر کے گیت "جیون کے سفر میں راہی" میں لفظ 'راہی' میں سے اور الف، کی پوری آواز سے کیونکہ دیرگھ کا Mote نہیں بنتا، اس لئے مجبور رفیع کو راہی میں الف کی آواز کو کم کر کے راہی کو رہی، کر کے گانا پڑا۔ اور اسی طرح دوسرے مصرعے میں (ملتے ہیں بچھڑ جانے کو) 'جانے کو' کے پھیلاؤ کو مٹا کر 'جانکو' کرنا پڑا۔ ساحر لفظوں کی تبدیلی میں تھوڑا بہت پس و پیش بھی کرتے ہیں لیکن بیشتر گیت کار

گیت کے لفظوں میں گرامر کو بالائے طاق رکھ کر ہر ممکن توڑ پھوڑ کے لئے رضامند ہو جاتے ہیں۔ روی کی دھن میں شکیل بدایونی کے گیت میں "چودھویں کا چاند ہو یا آفتاب ہو، جو کچھ بھی ہو خدا کی قسم لا جواب ہو، بھی پہلے مصرع کا ایک رکن ٹیون کی آف بیٹ کی نذر ہو گیا۔ شکیل کا اصلی مصرع 'تم چودھویں کا چاند ہو یا آفتاب ہو'

تھا بگڑ 'تم' کے استعمال سے کیونکہ ٹیون میں 'آف بیٹ' کا حسن نہیں ابھرتا تھا۔ اس لئے شکیل کو مجبوراً اس لفظ کو حذف کرنا پڑا۔ ٹیون بھرنے میں الفاظ کے ساتھ بے معنی کھلواڑ کرنے کی ایک مضحکہ خیز مثال فلم 'سسرال' میں حسرت جے پوری کا گیت ہے۔ اس گیت کا مکھڑا ہے 'جاناں تمہارے پیار میں شیطان بن گیا ہوں، ہم کیا کیا بننا چاہا تھا بے ایمان بن گیا ہوں۔ اس میں 'بننا چاہا'، اور 'بے ایمان'، کے ساتھ جو سلوک کیا گیا ہے، وہ تو خیر ہے ہی مگر اسی گیت کے دوسرے انترے میں جس کا پہلا مصرع 'اب تو بس پتھر کی ایک تصویر ہوں' ہے۔ دوسری لائن یوں ہے۔ 'یا سمجھ لو ایک بُت بے پیر ہوں'، اس دوسری لائن میں 'بُت بے پیر' کی بے معنی ترکیب صرف ٹیون کو بھرنے کے لئے استعمال ہو رہی ہے جس کے اپنے کوئی معنی نہیں ہیں۔ یہ تو بات ہوئی موسیقی کی تکنیکی پابندیوں کی جس کا لحاظ بہر طور گیت کار کو رکھنا پڑتا ہے۔ ان کے علاوہ بھی بعض اوقات موسیقار، گیت کار کے لئے نئی الجھن پیدا کر دیتا ہے جب وہ کسی مشہور شاعر کے مصرعے یا پورے کے پورے لوک

گیت کو جس کی دھن وہ پہلے سے کمپوز کر چکا ہوتا ہے، صرف انترے لکھنے یا دئیے ہوئے لفظوں کو بنانے سنوارنے کے لئے گیت کار کو دیدیتا ہے۔ فلم پروڈیوسر یا میوزک ڈائرکٹر کی پسند کے یہ مصرعے یا لوک گیت، مجبوراً گیت کار کو اپنے نام سے ہی ریکارڈ میں شامل کرنا پڑجاتے ہیں۔ لوک گیت اگر اُردو ہندی میں ہوا تو تھوڑی بہت تبدیلی کے ساتھ یا ویسے کا ویسے ہی استعمال کر لیا جاتا ہے۔ ہاں اگر گیت کسی دُوسری صوبائی زبان میں ہوتا ہے تو گیت کار کا کام صرف گیت کا منظوم ترجمہ کرنا ہوتا ہے۔ کبھی فلمی گیتوں میں، دُوسرے شاعروں کے شعر یا مصرعے مکھڑوں کے روپ میں آسانی سے تلاش کئے جا سکتے ہیں۔ شکیل بدایونی کے ایک گیت میں مضطر خیرآبادی کا یہ شعر ؎ اسیر پنجۂ عہدِ شباب کر کے مجھے۔

کہاں گیا مرا بچپن خراب کر کے مجھے

ساحر کے گیت میں یوسف ظفر کا یہ مشہور شعر ؎

میں انتظار کروں گا ترا قیامت تک

خدا کرے کہ قیامت ہو اور تو آئے

مجروح کے گیت میں فیض کی مشہور نظم کا یہ مصرع ؎

تری آنکھوں کے سوا دنیا میں رکھا کیا ہے

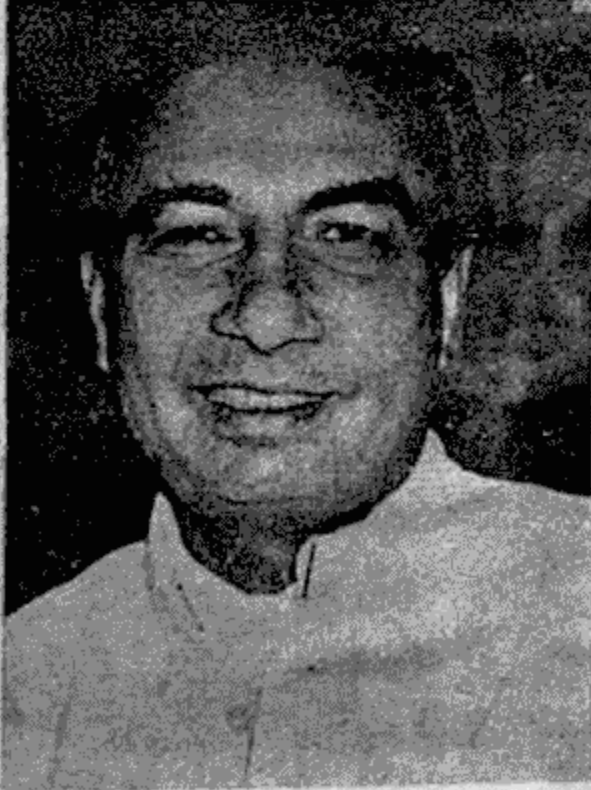
یا ریاض خیرآبادی کا یہ مصرع

آپ نے یاد دلایا تو مجھے یاد آیا

اور ساحر کے گیت کا یہ مکھڑا

آپ آئے تو خیالِ دلِ ناشاد آیا

اس قسم کی مثالیں ہیں۔ یہ تو چند مثالیں ہیں۔ ان کے علاوہ اور نہ جانے کتنے نئے پُرانے شاعروں کے شعر، فلمی گیتوں کے مکھڑے بن کر مشہور ہو چکے ہیں۔

جہاں تک لوک گیتوں کا سوال ہے یہ تو ہمیشہ سے سماجی ملکیت رہے ہیں جو چاہتا ہے اُن پر اپنا ادھیکار جما لیتا ہے۔ کبھی تو فلمساز یا موسیقار کی نجی پسند کے آگے اُسے جھکنا پڑتا ہے اور کبھی وہ خود ہی ٹیون کے حساب سے یوپی، راجستھان، مدھیہ پردیش وغیرہ کے لوک گیتوں کو ردّ و بدل کر کے اپنے نام سے دیدیتا ہے۔ بنگالی، پنجابی، گجراتی

کے لوک گیتوں کے ترجمے بھی آسانی سے ان گیتوں میں مل جاتے ہیں۔ اندیور کا مشہور گیت ' ندی ملے ساگر میں (جو ایک بنگالی گیت کا لفظ بہ لفظ ترجمہ ہے) اور مجروح کا گیت ' جو میں ہوتی راجہ بیلا چمبیلیا (جو یوپی کا لوک گیت ہے) اس کے ثبوت میں پیش کئے جا سکتے ہیں۔ ' ندی نارے نہ جاؤ شام پیاں پڑوں ساحر کے نام سے اور ' ہم اپنے سیاں سے نیناں لڑی ہے۔ یہ ایک دوسرے گیت کار کے نام سے اب بھی کبھی کبھی ریڈیو سے سنائی دے جاتے ہیں۔ فلموں میں گیت کار کا کام صرف پہلے سے طے کئے ہوئے موضوع، اور پہلے سے ترتیب دی ہوئی دھن میں الفاظ جڑنا ہوتے ہیں۔ الفاظ سازی کے اس عمل میں، شعری ذہن کی جگہ گیت کار کو لفظوں کی معنوی سوجھ بوجھ اور انہیں استعمال کرنے کی مشق کی ضرورت ہوتی ہے۔ ہر گیت کو کیونکہ فلم میں فلمایا بھی جاتا ہے۔ اس لئے گیت کار کو مجبوراً لفظوں کے علامتی یا رمزیاتی استعمال کے بجائے لفظوں کے Visuals میں بات کرنی پڑتی ہے۔ فلم کے لحاظ سے ' اے غم دل کیا کروں اے وحشتِ دل کیا کروں '، سے زیادہ کامیاب ٹکڑا ' میرے سامنے والی کھڑکی میں اک چاند کا ٹکڑا رہتا ہے ' ہوگا کیونکہ مجاز کے مصرع میں جس داخلی کشمکش کو لفظوں سے چھونے کی کوشش کی گئی ہے اس کو اسکرین پر ابھارنا اتنا آسان نہیں ہے جتنی آسانی سے کھڑکی سے جھانکتی ہوئی لڑکی کو دکھایا جا سکتا ہے۔ فلمی گیتوں میں لفظوں کی تہہ داریوں کے بجائے لفظوں کی اوپری سطحوں سے کام لیا جاتا ہے۔ اس کی ایک وجہ سینما دیکھنے والوں کا عوامی مذاق بھی ہے جن کی پسند و ناپسند فلم کے ہر شعبہ کا معیار بھی جاتی ہے۔

اسرار الحق مجاز

فلموں میں گیت کبھی ادبی صنف کی حیثیت سے زندہ رہا ہے اور نہ ہی آئندہ اس کا کوئی امکان ہے۔ گیت اردو غزل کی طرح داخلی اظہار کا غنائیہ ہے اس میں فرد کی اندرونی کشمکش کو لفظوں کے ہلکے گہرے رنگوں سے سمیٹنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ گیت اور غزل میں ایک بنیادی فرق بھی ہے۔ یہ دو ابتدائی تہذیبوں کی علامتیں ہیں۔ غزل کے شعروں کا بکھراؤ اور اس کی رمزیاتی زبان قبائلی کشادگیوں کا نغمہ ہے۔ گیت اس کے برعکس ٹھہری ہوئی زراعتی تہذیب کے گھریلوپن کی زبان ہے۔ غزل اور گیت کے کردار بھی اسی لحاظ سے مختلف ہیں گیت کا نسائی کردار لفظوں کے کومل اور سہج سروں کے استعمال کا تقاضا کرتا ہے جب کہ غزل کا مزاج اور اس کا کردار ہمیشہ سے مردانہ رہا ہے لیکن فلموں میں گیت اس معنی میں استعمال نہیں ہوتا۔ نظم، غزل، گیت، قطعہ، یہاں ہر صنف کو گیت ہی کہا جاتا ہے۔ فلموں کے وہی گیت اچھے اور معیاری ہیں جو فلمی گیتوں کی پابندیوں سے آزاد ہو کر لکھے گئے ہیں۔ ان میں سے بیشتر گیت تو وہی ہیں جو شاعروں کے مجموعوں میں شامل ہیں اور جنہیں وہ فلم بننے سے پہلے تخلیق کر چکے تھے یا مشاعرہ یا کوئی محفل میں کسی فلم ساز کو کوئی چیز پسند آگئی اور اس نے اُسے فلم میں استعمال کرنے کی اجازت لے لی۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کوئی شاعر یا کوی اپنی کسی تخلیق کو فلم میں دینے سے انکار کر دیتا ہے۔ اور بعد میں یہ دیکھ کر پچھتاتا ہے کہ اس کی نظم کی ہوبہو نقل فلمی گیت کا روپ دھار کر سامنے آچکی ہے۔ سلام مچھلی شہری کی نظم ' مشورہ ' کے ساتھ یہی کچھ ہوا۔ راجندر کرشن کا گیت اس کی نمایاں مثال ہے۔ شاعروں کے مجموعوں سے لی ہوئی ان تخلیقات میں کبھی فلمی ضرورت کے مطابق بھی تبدیلی ضروری ہو جاتی ہے۔ ساحر کی نظم ' چکلے ' کا مرکزی مصرع جو ہر تین مصرعوں کے بند کے بعد دہرایا جاتا ہے، ان کے مجموعہ کلام میں ثنا خوانِ تقدیسِ مشرق کہاں ہیں، کے روپ میں ہے۔ لیکن فلم ' پیاسا ' میں دیتے وقت اُس مصرع کی شکل بدل کر یوں ہو گئی ' جنہیں ناز ہے ہند پر وہ کہاں ہیں ':

مجاز کی نظم آوارہ (فلم ٹھوکر) کیفی کی نظم ' اندیشے (فلم حقیقت) ساحر کی نظم ' خوبصورت موڑ ' (فلم گمراہ) نیرج کا گیت کارواں گزر گیا غبار دیکھتے رہے۔ (فلم نئی عمر کی نئی فصل) مجروح کی غزل ' ہم ہیں متاعِ کوچہ و بازار کی طرح (فلم دستک) جاں نثار اختر کی نظم ' میں بہت دور بہت دور چلا جاؤں گا ' (فلم یوترباپی) اور اسی طرح اور دوسرے شاعروں اور کویوں کی ادبی تخلیقات کو فلمسازوں کی ذاتی پسند کی وجہ سے فلموں میں نغمایا گیا ہے۔ یہ تخلیقات Situation اور دھن کے گھیرے میں بیٹھ کر نہیں لکھی گئیں بلکہ ان تخلیقات کے لحاظ سے کہانی میں گنجائشیں نکالی گئیں ہیں اور انہیں پر بعد میں ٹیون کمپوز کی گئی ہیں۔ ان گیتوں کے معیار

کیفی اعظمی

کا راز بھی یہی ہے کہ ان گیتوں کی تخلیق کے دوران، گیت کار ذہن اِن تمام پابندیوں سے آزاد رہا ہے جو ایک گیت کار کو عام فلمی گیت لکھنے کے لئے نبھانا پڑتی ہیں اور جن کی وجہ سے گیت ایک اَدبی کاوش بننے کے بجائے بے جان لفظوں کی منظوم نثر بن کر رہ جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فلموں کے بیشتر گیت جو فلم کی خوبصورت دھنوں میں بھلے لگتے ہیں، جب الگ سے کاغذ پر سامنے آتے ہیں تو اتنے بے رَس اور بے جان ہوتے ہیں، کہ انہیں نثر کہنے میں بھی جھجک محسوس ہوتی ہے۔ ان میں الفاظ کا انتخاب ہی جاذب نظر ہوتا ہے اور نہ ہی زبان کا کوئی حُسن۔ فلم میں گیت سازی کے لئے جس شعری ریاضت اور لفظ شناسی کی ضرورت ہے، کچھ گیت کاروں میں تو اس کا بھی فقدان نظر آتا ہے۔ جہاں تک، ساحر، جاں نثار، مجروح، کیفی، نیرج، شیلندر اور شکیل کا سوال ہے، ان میں سے ہر ایک فلم میں اپنی آمد سے پہلے اُردو ہندی کے اَدبی حلقوں میں اپنے آپ کو متعارف کرا چکا تھا۔ فلم انڈسٹری میں آنے سے پہلے اُن کے ایک یا دو مجموعے بھی شائع ہو چکے تھے۔ اُن کے پاس شعری مشق اور لفظوں کی معنوی پہچان کا سلیقہ اُن سے کہیں زیادہ ہے جن کی شہرت اور ادبی عمر (اگر اُسے ادبی عمر کہا جائے) صرف فلموں کی مرہونِ منت ہے۔ ان گیت کاروں کی شعری مشق فلمی گیتوں کے نرے میکانکی عمل میں بھی الفاظ کے متناسب اور سڈول استعمال کی گنجائشیں نکالنے میں کامیاب ہو جاتی ہیں۔ اِن کے گیتوں کے مصرعے سیدھے صاف اور ڈھلے ہوئے ہوتے ہیں، اُن کے یہاں لفظوں کے ساتھ غیر ادبی مذاق روا رکھنے کا یا اپنے گیتوں میں (مکھڑوں کے علاوہ) دُوسرے شاعروں کے شعروں کو توڑ مروڑ کر پیش کرنے کا رجحان بھی کم کم نظر آتا ہے۔ اُن کے گیتوں کو بھی نری اَدبی اقدار پر پرکھنا تو مشکل ہے لیکن اپنے شاعرانہ مزاج کی وجہ سے جاں نثار اختر کا رومانوی سبھاؤ، شیلندر کا سبھاؤ اور ساحر کا سیاسی و سماجی رچاؤ فلمی گیت سازی کی سنیکڑوں

شیلندر

پابندیوں کے باوجود گیتوں میں کہیں نہ کہیں نظر ضرور آجاتا ہے۔

آئے ہو تو جانے کا بہانہ نہ ملے گا
اس دِل کے سوا کوئی ٹھکانہ نہ ملے گا
زُلفوں کے مہکتے ہوئے گھیرے نہ ملیں گے
سانسوں کا مہکتا یہ ترانہ نہ ملے گا
اس دِل کے سوا کوئی ٹھکانہ نہ ملے گا

(جاں نثار اختر)

پربتوں کے ڈیروں میں شام کا بسیرا ہے
چمپئی اُجالا ہے، سرمئی اندھیرا ہے

(ساحر لدھیانوی)

جانے کیا ڈھونڈتی رہتی ہیں یہ آنکھیں مجھ میں
راکھ کے ڈھیر میں شعلہ ہے نہ چنگاری ہے

تم سے کہوں اک بات پروں سے ہلکی ہلکی — کیفی اعظمی
رات مری ہے چھاؤں تمہارے ہی آنچل کی
سوئی کلیاں بانہہ پسارے آنکھیں میچے
میں دُنیا سے دُور گھنی پلکوں کے نیچے
دیکھوں چلتے خواب بکھرے دل پر کاجل کی
تم سے کہوں اک . . . . .

مجروح سلطانپوری

مندرجہ بالا اقتباسات میں لفظوں کا برمحل استعمال اور مصرعوں کا کساو فلمی دھنوں سے الگ ہو کر بھی ہلکی پھلکی اچھی رومانوی شاعری کی مثالیں ہیں یہ بول ساز اور دھن میں ڈھل کر گونگے نہیں ہو جاتے بلکہ ساز اور دھن کے لباس میں اپنے طور پر بولتے چالتے نظر آتے ہیں۔ اُن میں زبان و بیان کے وہ جھول بھی کم کم نظر آتے ہیں جن کی مثالیں خالص فلمی گیت کاروں یا اسی قسم کے دُوسرے گیت کاروں کے یہاں آسانی سے مل جاتی ہیں۔ اُن کے گیت تو اس سلیقہ سے بھی کوسوں دُور نظر آتے ہیں جو فلم میں گیت سازی کی پہلی اور آخری شرط ہے۔ فلموں میں گیت صرف الفاظ سازی سے عبارت ہے لیکن اس کے لئے بھی زُبان کا لغوی شعور اور تھوڑی بہت شعری حِس تو چاہیے ہی دوسروں کے شعروں کا صحیح غلط استعمال، لفظوں کا غیر شاعرانہ برتاؤ، اور غیر ضروری کھینچا تانی عام فلمی گیتوں کی خصوصیت بنتی جا رہی ہے۔ غالب

کی مشہور غزل کا مصرع ؎ مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے، فلم رضیہ اور شیرا' میں راجندر کرشن نے ذرا سی تبدیلی کے ساتھ (مدت ہوئی تھی یار کا ارماں کیے ہوئے) اپنے گیت میں شامل کر لیا ہے۔ حسرت صاحب نے فلم سسرال کے ایک گیت میں احسان دانش کے ایک قطعہ کے دو مشہور مصرعے وہ عجب سلگتی ہوئی لکڑیاں ہیں رشتہ دار ۔ جو پاس ہوں تو دھواں دیں جو دور ہوں تو جلیں۔ اس طرح استعمال کیے ہیں ؎ عجب سلگتی ہوئی لکڑیاں ہیں جگ والے

ملیں تو آگ اگل دیں ہٹیں تو دھواں کریں

اس طرح کی مثالیں عام ہوتی جا رہی ہیں۔

آنند بخشی نے شروع شروع میں پنجاب کے لوک گیتوں کو ہندی اردو کے کومل لفظوں میں ڈھال کر فلمی حلقوں میں شہرت حاصل کی تھی لیکن یہ ڈھب وہ زیادہ دن تک نہیں نبھا سکے ہاتھی میرے ساتھی میں اُن کے گیت کے مصرعے کچھ اس طرح کے ہیں۔

چل چل چل میرے ساتھی او مرے ہاتھی

چل رے چل کھٹارا کھینچ کے

وہ فلمی گیت جس میں آرزو اور کیدار شرما نے ادبی رنگ بھرنے کی پہلی کامیاب کوشش کی تھی، اور جسے بعد میں جاں نثار، ساحر، شیلندر، مجروح، شکیل اور کیفی نے اپنے اپنے طور پر بنانے سنوارنے کی کوشش کی ہے، اب کس طرف مڑ رہا ہے، اس کی بہت سی مثالیں دی جا سکتی ہیں فلمی گیتوں کے گرتے ہوئے معیار کی وجہ، فلم کی کمزور کہانی کے علاوہ، وہ گروپ بازی بھی ہے، جس کی پچھلے کئی سالوں سے فلم انڈسٹری شکار ہے اس گروپ بازی کے شکار وہ میوزک ڈائرکٹر بھی ہوتے ہیں، جو موسیقی کے ساتھ رچا ہوا شعری ذوق بھی رکھتے ہیں اور جن کی وجہ سے گیت کار کو الفاظ سازی میں بھی شعری سلیقہ برتنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ نوشاد، مدن موہن، خیام اور جے دیو وغیرہ کے بنائے ہوئے گیت عام طور سے ان عیوب سے پاک ہوتے ہیں۔ جو عام فلمی گیتوں میں ملتے ہیں۔ ●●

بقیہ فلمی موسیقی

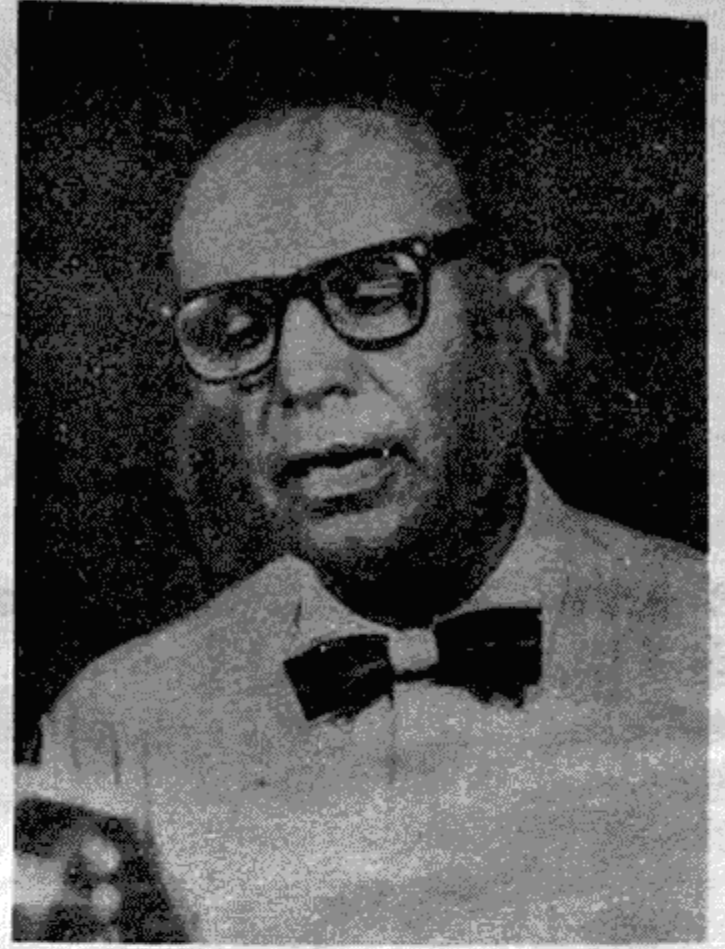
کرتے تھے اب یہ ہو رہا ہے کہ لوگ اپنے کام سے ناواقف ہونے کی وجہ سے دوسرے کے کام میں دخل دینے پر اصرار کرتے نظر آتے ہیں۔ جس پروڈیوسر کو یہ نہیں معلوم کہ کل کتنے سُر ہوتے ہیں اور سُر کس چڑیا کا نام ہے اور تال کسے کہتے ہیں وہ دھنوں کو پسند یا ناپسند کرنے بیٹھتا ہے جس ہیرو یا ہیروئن کے خاندان میں کسی نے شعر نہیں پڑھا ہے اُن سے گانوں پر رائے لی جائے گی تو نتیجہ ظاہر ہے اور اگر ابھی سرکاری اور غیر سرکاری دونوں ہی سطحوں پر اس دفلی موسیقی کی روک تھام نہ کی گئی تو ہماری پرانی تہذیب کی سب سے مقدس روایت یعنی ہماری موسیقی فنا ہو جائے گی مجھے یہ سوچ کر شرم آتی ہے کہ مؤرخ کل مجھ سے جب یہ سوال کرے گا کہ تم اپنی کلاسیکل موسیقی کی یہ بے حرمتی کیسے دیکھتے رہ گئے تو میں کیا جواب دوں گا۔

مجھے یہ کہنے میں کوئی جھجک نہیں کہ ہماری موجودہ فلمی موسیقی تخلیقی موسیقی نہیں ہے۔ ہم چراغ سے چراغ بھی نہیں جلا رہے ہیں بلکہ ہم زیادہ تر یہ کر رہے ہیں کہ دوسروں کے طاقوں سے چراغ چرا کر اپنے گھر میں چراغاں کر رہے ہیں۔

ریڈیو پر فلمی ریکارڈ بجانے سے پہلے یہ پوچھنا چاہیے کہ کون سا گانا کس راگ اور اس کی کس ٹھاٹھ میں ہے اور جو پروڈیوسر یہ اطلاع میں فراہم نہ کر سکے اس کی فلموں کے ریکارڈ آل انڈیا ریڈیو سے نشر نہ کیے جائیں۔

بہت دنوں پہلے میں نے آل انڈیا ریڈیو سے یہ گزارش کی تھی کہ اشعار گانے والے اور میوزک ڈائرکٹر کے ناموں کے ساتھ ساتھ سننے والوں کو یہ بھی بتایا جائے یہ گیت فلاں راگ اور فلاں تال میں ہے۔ اس سے فائدہ یہ ہوگا کہ راگوں اور تالوں کے ساتھ ساتھ اُن کے ناموں سے بھی لوگ دھیرے دھیرے واقف ہو جائیں گے۔ اور یوں رفتہ رفتہ اُن میں اپنی موسیقی کی پہچان پیدا ہوگی مگر کون سنتا ہے فغانِ درویش۔

ہندوستانی موسیقی اتنی بڑی چیز ہے کہ اُسے ایک یا ایک ہزار نوشاد بھی نہیں بچا سکتے۔ یہ فرض ہماری قومی حکومت پر عائد ہوتا ہے کہ وہ اُن لوگوں کو روکے جو ہماری صحت مند کلاسیکی موسیقی کی رگوں میں بیمار خون داخل کر رہے ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ مغربی موسیقی بُری ہے اپنی جگہ وہ بھی مقدس ہے میں تو صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ مغربی موسیقی ہمارے مزاج سے میل نہیں کھاتی۔ وہ ہماری قومی شخصیت کی تال پر پوری نہیں اُترتی اور ہماری روایتوں کے سُر نہیں لگا پاتی۔ لیکن اپنی بات ختم کرنے سے پہلے یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ ہندوستانی موسیقی ہندوستانی کہانی ہی سے میل کھاتی ہے۔ ترجموں کا دامن اتنا وسیع نہیں کہ اس میں ہماری وسیع موسیقی سما سکے۔ اس لیے ضروری ہے کہ ہم ان لوگوں کی طرف متوجہ ہوں جو کہانیاں لکھتے ہیں، چراتے نہیں ہیں۔ اور ہدایت کاری کا کام نہیں دیا جائے جو ہندوستانی ڈرامہ کی روایتوں سے واقف ہوں اور موسیقی کی ہدایت کا کام ایسے لوگوں کے سپرد کیا جائے جنہیں کم سے کم یہ معلوم ہو کہ ملہار جیٹھ میں نہیں گاتے۔

پہلے ہندوستان تاج برطانیہ کی کالونی تھا۔ اب ہماری فلمیں ہالی وڈ کی کالونی بن گئی ہیں۔ پتہ نہیں وہ گاندھی کب پیدا ہوگا۔ جو ہماری فلموں کی آزادی کی تحریک چلائے گا۔

دورِ حاضرہ کی فلموں کا صحیح نام "بے حیا پرچھائیاں" ہونا چاہئے۔ جن کی نمائش کا مقصد، ننگ و ناموس کا سبق بھلا کر فلم بینوں کی توجہ کا مرکز "عریانیت" "وحشت" اور دہشت، بنانا اُن کی جیب سے پیسے بٹورنا اور فلم ساز کی جیب گرم کرنا ہے۔

آج "کیبرے ڈانس" ہر پکچر کا لازمی جزو قرار دے دیا گیا ہے۔ کیونکہ اس قسم کے رقص کی آڑ لے کر رقاصہ کے چھپے ہوئے اعضاء کا اچھی طرح مظاہرہ ہو سکتا ہے، آم کے آم گٹھلیوں کے دام۔ تجارتی نقطہ نظر سے یہ کوشش فلم ساز کی بکری بڑھانے کے لئے ہے۔ دوپٹہ، لہنگا، چولی، جو لباس بھی ستر راہ بن سکتے ہیں ان سے پورا پورا پرہیز بھی کیا جاتا ہے۔ کچھ فلموں میں رقاصہ اگر شروع میں کچھ کپڑے پہن کر سامنے آتی ہے تو ناچ شروع ہونے کے بعد اُسے تاؤ آجاتا ہے اور وہ کسی نہ کسی بہانے جامہ سے باہر ہو جاتی ہے۔ بمبئی کے پروڈیوسر آج اس خصلت کی "فنکارہ" کی بڑی حوصلہ افزائی کرتے ہیں۔

چکنے چکنے پات دیکھتے ہی ہمارے پروڈیوسر اس "ہونہار بروا" کی آب پاشی شروع کر دیتے ہیں کہ نخل "جلدی جلدی پروان چڑھ سکے۔ اپنے اداکاری کے بل بوتے پر ثابت قدم رہنے والی لڑکیوں کی نسبت یہ سستی جوانیاں آج زیادہ پاپولر ہیں اور یہ دن دگنی اور رات چوگنی ترقی کر رہی ہیں۔ بڑے دکھ کی بات ہے کہ آج وہ خوبصورت انسانی جذبات کا مرقع جس کا نام "چندری داس" تھا۔ وہ خاموش محبت کی سلگتی چنگاری جیسے "دیو داس" کہتے تھے ــــ وہ کش مکش حیات کی تلخیاں سہتے ہوئے تصویر جس کا نام "دنیا نہ مانے" تھا۔ وہ ادبی شہ پارہ جو "چترلیکھا" کے نام سے مشہور تھا۔ وہ دیش کی مہان ہستیوں کے کارنامے دوہرانے والی فلم جس کا نام "رام شاستری" تھا وہ سیدھی سادی پریم کہانی جسے "اچھوت کنیا" کہتے تھے۔ وہ "سیتا" "وہ سہاگ رات" وہ "جوگن" ۔ ۔ ۔ اِس دور کے فلم بینوں کو اب اُس طرح کی فلمیں دیکھنے کا کبھی موقع نہیں ملے گا ــــ وجہ؟ کہتے ہیں دیش ترقی کر رہا ہے اور اب "بزرگ" نہیں "نوخیز" رہبری کر رہے ہیں۔ اور یہ "نوخیز" اب زور دے رہے ہیں ایسی تصویروں کو ہمارے سامنے لائے جانے پر جن میں کہ بازاری عاشقوں اور اُن کی منظورِ نظر "گناہوں کی دیویوں" کی چھیڑ چھاڑ ایسٹ مین کلر Eastman Colour میں فلمائی جائے اور آخر اُن کے باہمی سنگم کی فلم بندی ہر زاویے سے کی جائے۔ اب چونکہ فلمیں بہت بڑے پیمانے پر بنانے کا رواج ہو گیا ہے۔ اس لئے خواہ مخواہ مصنوعی قسم کے سیٹ لگا کر روپیہ ضائع کیا جاتا ہے۔ ہیروئن کے بیڈ روم میں ٹینس میچ کھیلا جا سکتا ہے اُسے پروڈکشن ویلیو کہنے لگے ہیں۔ ہاں کسی نامور ادیب کے شہکار کے حقوق خریدنے میں بڑی کنجوسی سے کام لیا جاتا ہے۔ مصنف کی تو اب ضرورت دن بدن کم ہو رہی ہے کیونکہ اکثر پروڈیوسروں کی بیویاں، کہانی، اسکرین پلے

مکالمے وغیرہ لکھنے لگی ہیں ایسے خوش نصیب پروڈیوسروں کا چھپّر پھٹتا ہے اور دینے والا اُنہیں مالا مال کر دیتا ہے۔

جن فلم سازوں کی گھر والیاں کہانی نویس نہیں ثابت ہو سکیں ان میں سے کچھ ایسے بھی ہیں جو ہالی وڈ سے آئی ہوئی فلموں کی بڑی چابک دستی سے نقل اتار لیتے ہیں۔ چوری شدہ افسانے کو تھوڑا بہت ردّوبدل کر کے نئی کہانی کے رُوپ میں پیش کر دیتے ہیں۔ ان کا کمال یہ ہے کہ اصلی کہانی میں اگر ہیرو بیٹے کا باپ ہوتا ہے تو اُن کی کہانی میں وہ بیٹی کا باپ بنا دیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دوسرے ملک والے ہندوستانی فلموں کو نہ "ہندوستانی" سمجھتے ہیں۔ اور نہ فلمیں تھیٹر کی طرح "پردہ کومک" بھی ہماری فلموں کا ایک لازمی جُزو ہے۔

غور سے دیکھا جائے تو اُس کا واحد ذمہ دار فلم پروڈیوسر ہی نہیں بلکہ پبلک اور حکومت بھی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ پروڈیوسر کی ذہنیت ایک بنیے کی سی ذہنیت ہوتی ہے۔ جو روپیہ بٹورنے کے لئے بغیر کسی فرض کو دھیان میں رکھے اپنی اونچی دوکان کا ڈھنڈورا پیٹتا رہتا ہے — کیونکہ اسے روپیہ چاہیئے لیکن پبلک کا تو یہ فرض ہونا چاہیئے، کہ گندی تصویروں کی گندگی جو دھیرے دھیرے اُن کے گھروں کے اندر گھستی چلی آ رہی ہے اس کی روک تھام کے لئے کچھ نہ کچھ جدوجہد تو کرے۔ اُن کے خلاف کوئی آواز تو اُٹھائے۔ مگر نہیں پبلک یہ سمجھ کر خاموش ہے کہ ہمیں کیا پڑی یہ کام تو سرکار کا ہے۔

اب سرکار کو لیجئے، سرکار خود فلمی صنعت سے زیادہ سے زیادہ روپیہ حاصل کرنے کے طریقے ڈھونڈتی رہتی ہے کبھی یہ ٹیکس تو کبھی وہ ٹیکس۔ جب سرکار ایسا کر رہی ہے تو پھر بگڑتے حالات سُدھریں کیونکر۔ حکومت کا تو فرض ہونا چاہیے کہ عوام کے اخلاق پر تباہ کُن اثر ڈالنے والی بولتی فلموں کا فوراً گلا دبا دے مگر نہیں وہاں بھی نہ آہ کو چاہیئے اِک عمر اثر ہونے تک'

ویسے ہمارے اخلاق کی حفاظت کے لئے سنسر بورڈ بنایا گیا ہے جو فلم سنسر کرنے کی باقاعدہ فیس بھی وصول کرتا ہے مگر جب بورڈ غنودگی کی حالت میں کچھ دیکھے تو ہر چیز پاس کر دی جاتی ہے (فحش سے فحش جملے اور وَلگر سے وَلگر سین) اور اگر بیداری کی حالت میں کسی فلم پر نظر پڑ جائے تو قینچی تلوار کی طرح چلنے لگتی ہے۔ نہ جانے کیوں ایسا ہوتا ہے۔ ایک اور دلچسپ بات دیکھنے میں آئی ہے کہ جب کسی فحش ڈانس یا سین کی وجہ سے کوئی فلم بے پناہ رش لینے لگتی ہے اور اچھے لوگ جب اس کے خلاف بورڈ کو خط بھیجتے ہیں تو سنسر بورڈ اس وقت کارروائی کرنا مناسب سمجھتا ہے جب فلم سلور جوبلی منا چکی ہوتی ہے! اور یہ دیر ہی سب سے بڑا اندھیر ہے۔

ان حالات میں فلم آرٹ کا معیار سُدھرے تو کیسے؟ حمام میں سبھی ننگے۔ نہ پروڈیوسر، نہ پبلک، نہ حکومت۔ کوئی بھی اپنا فرض انجام دینے کو تیار نہیں۔ سب کو روپیہ چاہیئے روپیہ۔ یہ ثابت ہو چکا ہے کہ فلمیں اپنے اثر سے دھیرے دھیرے بھلے گھر کی بہو بیٹیوں کو فلمی ایکٹرسوں کے رُوپ میں تبدیل کر رہی ہیں۔ اور دیش کے نوجوان آہستہ آہستہ بازاری مجنوں بنتے چلے جا رہے ہیں پھولوں کو چھونے سے ہاتھ معطر ہو جاتے ہیں۔ اس طرح انسان کے دل پر خوبصورت وچاروں کا اثر اچھا اور بُرے خیالات کا اثر بُرا پڑتا ہے فلمیں اور فلموں کی نیم عریاں پبلسٹی سے لڑکے لڑکیوں کے لباس اور رہن سہن میں بڑا بھاری انقلاب آ چکا ہے۔

آج رہ رہ کر اِن دنوں کی یاد آتی ہے۔ جب نیو تھیٹرز اور پربھات ایسے فلمی ادارے اعلیٰ معیار کی صاف ستھری فلمیں پیش کیا کرتے تھے۔ منافع ان فلموں سے بھی ہوتا تھا اور اُن کی بدولت فلم بین بھی فیض یاب ہوتے تھے سہگل کے نغمے کانوں تک نہیں بلکہ دل کی گہرائیوں میں اتر جایا کرتے تھے۔ — ایک زمانہ تھا کہ عورت کے دل کی گہرائیوں کا نقشہ کھینچا جاتا تھا۔ آج اس کی چھاتیوں کو سرزا دینے فلماکر باغی ہدایت کار، اپنے فن کا نمونہ پیش کرتا ہے آج ہیروئن کے ماتھے کی بندیا پر نہیں اس کی نابھی (ناف) پر توجہ دی جاتی ہے۔

جن دنوں دیوکی بوس اور بُروا جیسے ہدایت کاروں کی بنائی ہوئی فلمیں پردہ

(بقیہ صہ ۲۹ پر)

چند
ہردلعزیز
فنکار

لیلا چٹنس

کانن بالا

مہتاب

ثریا

نرگس

سردار اختر

شوبھنا سمرتھ

درگا کھوٹے

سنیہ پربھا

ممتاز شانتی

نئی فلمیں

[illegible]

کمرشل ہندی سینما یہ بات ماننے کے لئے تیار نہیں کہ ہمارے بڑے بڑے فلمی ستاروں کو میک اپ کے علاوہ کسی اور چیز کی بھی ضرورت ہے۔ جیسے جیسے ہماری فلموں میں گلیمر (ظاہری حسن) کا چکر چلتا گیا ویسے ویسے "چہروں" کی مانگ بڑھنے لگی۔ اور یہ بھوک حقیقت کی تلاش پر تالا بن گئی۔ ظاہری بڑھیا پن اور دکھاوے کی رو ہندی فلموں میں کچھ ایسی چلی کہ سیٹ حقیقت سے کوسوں دور افسانوں کی دنیا میں کھو گئے، کہانی میں ایسے واقعات ٹھونسے گئے جو بھونڈے پن میں اپنی مثال آپ ہیں۔ اور کردار نگاری کو ایسے مسخ کیا گیا کہ ہر طرف نیک انسانوں کی بھرمار ہو گئی۔ ظاہری مقصدیت اور سطحیت کا اس سے بڑا امتزاج کسی اور طرح ممکن نہیں۔

رنگین فلم بنانے کا شوق اور بھڑکیلے لباس پہنانے کی آرزو نے ہمارے فلمسازوں کو اتنی مہلت ہی نہیں دی کہ کسی کردار کو اس کی کھال کے نیچے بھی دیکھیں کہ آیا اس میں اپنی جان اور اپنا خون رواں ہے یا نہیں۔ چاہے وہ دھارمک فلم ہو یا سماجی مقصدیت کا ڈھونگ رچانے والی کہانی، شمشیر بازی کی بھرمار ہو یا شور شرابے میں بھرپور رومانس، ہیروئن ہمیشہ گڑیا کی طرح سجی ہوگی، ہیرو ٹنگ لوشن کا نمونہ ہوگا، ولین تمام برائیوں کا مجموعہ ہوگا اور کامیڈین بدمزاقی کا مرقع۔ باکس آفس کے اس دور میں سرت چندر چٹرجی کی ہیروئن کو آپ کیسے فلمی ستاروں سے ممتاز کر سکیں گے چاہے یہ کردار "منجھلی دیدی" میں مینا کماری کرے یا "چھوٹی بہو" میں شرمیلا ٹیگور۔ کیا زیادتی ہے کہ "منجھلی دیدی" میں سرت چندر کی ہیروئن کے روپ میں مینا کماری ایسا جوڑا باندھے اور ایسی پوشاک پہنے جیسے آجکل کی لڑکیاں استعمال کرتی ہیں۔ شاید زمانہ بدل گیا ہے ورنہ یہی مینا کماری بمل رائے کی فلمائی ہوئی سرت چندر کی کہانی "پرنیتا" (۱۹۵۳ء) کی ہیروئن للیتا بھی تو تھی جس کی سادہ بنے وار ساڑھی اُسے اس زمانے سے نکلا ہوا کردار بنا دیتی تھی۔ بڑوا سے لے کر بمل رائے کے زمانے تک سرت چندر چٹرجی کی کئی ایک کہانیاں فلموں کا روپ دھارن کر چکی ہیں، مثلاً دیوداس، بندو کا بیٹا، "بڑا ج بہو"، "نشکرتی"، "رو میر شرتی"، "پرنیتا"، "منجھو دیدی" اور "سوتیلا بھائی" لیکن ان فلموں کے پیچھے چاہے وہ سرت بابو کی کہانیوں پر مبنی ہوں، یا بنکم چندر چٹرجی اور پریم چند کی، جو فلمساز تھے انھیں اُن ناول نگاروں سے محبت تھی اور وہ اُن کی اور اُن کی تخلیقات کا احترام کرنا جانتے تھے۔ اور اس طرح ادبی شہ پاروں پر مبنی فلمیں، فلمی شہ پارے بھی بن سکیں۔

ہمارے کمرشل فلمساز سرت چندر کی ناولوں کی دور رس اپیل سے واقف ہیں اور اُسے تسلیم بھی کرتے ہیں کہ ان کو فلما کر کامیابی حاصل کی جا سکتی ہے۔ وہ اُن کے پلاٹ کو بھی خوب جانتے اور پرکھتے ہیں لیکن جس بات کی انھیں پروا نہیں وہ اُن کی روح۔ اُن کی کردار نگاری ہے، وہ چھوٹی چھوٹی باتیں ہیں، جو حقیقت کی آرائش کرتی ہیں۔ لہٰذا جب ناظرین کے سامنے شرمیلا ٹیگور چھوٹی بہو بن کر آتی ہے تو لوگ یہ نہیں پہچانتے کہ سرت چندر کی بندو رچھیلے۔ کی ہیروئن آئی ہے۔ بلکہ وہ تو یہ دیکھتے ہیں کہ یہ دکھیاری اور مظلوم عورت کا ایک روپ ہے جس کے بے شمار نمونے دیگر بے شمار فلموں میں آئے دن دیکھتے رہتے ہیں۔ اس طرح ہماری ان فلموں میں کردار نہیں بلکہ ستارے ابھر آتے ہیں۔

ہماری کمرشل فلمیں یقین کے دائرے سے اتنی دور ہوتی ہیں کہ بیس اوسط کو حقیقت کے قریب لانے سے قاصر رہ جاتی ہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ آج کل ستاروں کے بعد لباسوں اور سیٹوں کی ہی اہمیت رہ گئی ہے۔ جتنے بڑھیا لباس اور سیٹ ہوں گے مارکیٹ میں فلم کے دام اتنے ہی اونچے ہوں گے۔ جتنا فلم کا بجٹ بڑھتا جائے گا اتنا اس کے بجٹ میں اضافہ ہوتا جائے گا۔ اتنے ہی اس کے کردار اور اس کا ماحول حقیقت سے دور ہوتے جائیں گے۔ آج کل کی بڑی بڑی فلموں میں فلم کم اور فیشن اور میک اپ زیادہ ہوتا ہے۔ ہماری بہترین ہیروئن اور ہیرو بھی لباسوں اور وِگ کے بارے اس طرح لدے پھندے ہوتے ہیں کہ اپنے آپ کو آزاد نہیں کر سکتے۔ جب چہرے پر میکس فیکٹر کی لیپا پوتی ہو تو کردار کی چھاپ کہاں سے آ سکتی ہے۔

ہندی کمرشل فلموں کی ایک اور کمزوری یہ ہے کہ ان میں تفصیلات اور پر دھیان نہیں دیا جاتا۔ کوئی کوشش نہیں کی جاتی کہ فلم کا ماحول اور اس کے اداکار

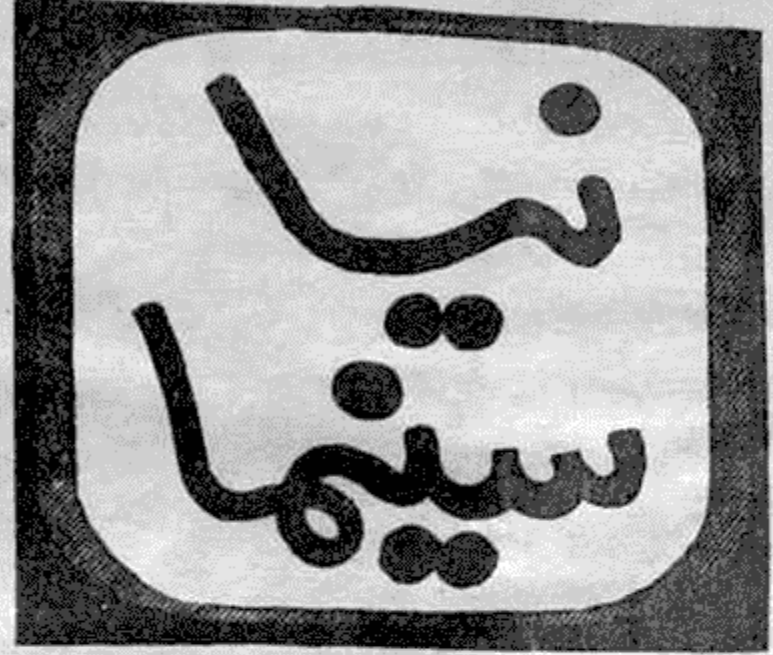
کہانی میں سچائی و حقیقت ہو یا اس کا احساس پیدا ہو سکے، اس کے سبب فلم سازی کے بارے میں ایک ایسا رویہ چل پڑا ہے جسے بچکانہ کہا جا سکتا ہے۔ ستاروں کی اس دنیا میں ہر چیز کا محور فلمی ستارہ   اس کا نام، اس کی شخصیت اور عوام کی نظروں میں پیدا شدہ اس کا تصور ہی اولین اہمیت رکھتا ہے۔ اور منظر نامے کی تیاری اور فلم بندی کے تمام مراحل میں ان باتوں کو پیش نظر رکھا جاتا ہے۔ مثلاً اگر ہیرو نے کسی خاص طرز کی شرٹ کا فیشن چلایا ہو تو چاہے فلم کی کہانی کچھ ہی ہو اور کردار کوئی ہی ہو، ہیرو اپنے مشہور شرٹ میں ملبوس ہوگا۔ کیا آپ نے دیو آنند کو کبھی کھلے کالر والے شرٹ میں دیکھا ہے۔ چاہے۔ کردار "گائیڈ" کا ہو یا "جانی" کا۔ اس لئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ہمارے ہیرو کوئی رول اور کیریکٹر ادا نہیں کرتے بلکہ اپنی ہی چھاپ نکالتے رہتے ہیں، راجکپور تقریباً ہر فلم میں وہی مسخرا ہے جسے قسمت نے مفلس پیدا کیا اور جسے دل اور دولت والوں نے ستایا، منوج کمار ہر فلم میں بھارت کا خود ساختہ ثقافتی نمائندہ ہے۔ راجیش کھنہ کی ایک مثالی عاشق ہے۔ ایسے کرداروں سے بھرپور ہمارے فلموں کے سیٹوں پر زندگی انگڑائیاں نہیں لیتی ہے بلکہ زیورات کی جھنکار اور لباسوں کی چمک نظروں کو چکا چوند کر کے حقیقت کی پردہ پوشی کرتی ہے۔ بھارت کے باہر بھی کمرشل فلمیں بنتی ہیں لیکن انھیں وقت اور موقع کے اعتبار سے، سماج و کردار کی وضع کے مطابق اور کہانی کی نوعیت سے فلم کو ہم آہنگ کرنے کی ہر ممکن کوشش کی جاتی ہے، چاہے وہ مار دھاڑ والی فلم ہو، جذباتی، رومانس یا تاریخی کہانی۔

ہماری فلمی صنعت میں صلاحیتوں کی کمی نہیں بلکہ یگانگت، روشن خیالی اور تخیل کی چاہ کی کمی ہے۔ جیسے اس کے بے جان کردار ہیں ویسے ہی اس کی جمالیاتی قدریں اور ذہنی اپج۔ اس نے وقت کے ساتھ بڑھنے اور بالغ ہونے سے انکار کر دیا ہے اور نتیجۃً ہمارے ہاں کوئی ہندی فلم ایسی نہیں جسے ہم اپنے دور کا آئینہ قرار دے سکیں۔ اسٹیج کی شو بازی ہے۔ شیر ماری کے دعوے ہیں۔ فلمی دنیا جوئے بازوں کا اکھاڑا بن گئی ہے۔ فلم سازوں کا گہوارہ نہیں، آدھی صدی سے فلمیں بناتے رہنے اور دادا صاحب پھالکے، اسین برادرز، نیو تھیٹرز، پربھات اور بمبئی ٹاکیز جیسے اداروں کی روشن روایات کے ہوتے ہوئے بھی ہماری فلمی صنعت کی ترقی ایک کوئی ارتقا نہیں بلکہ تاریخ وار اضافہ ہے۔ اس میں پھیلاؤ تو ہے عروج نہیں، جب تک فلمی صنعت سینما کے فن سے گریز کرتی رہے گی، وہ چاہے کتنے ہی دعوے کرے فن کی جلد سے نیچے نہ جا پائے گی۔ اس میں گہرائی نہیں ہوگی بلکہ صرف اتھلا پن رہ جائے گا۔

جنوری ۱۹۶۸ء، ایک منشور اور دو دستخط۔ مرنال سین اور ارون کول ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

"نیا سینما ایسی فلموں کی حمایت کرتا ہے جس پر تخلیق کار کی مخصوص چھاپ ہو۔ نیا سینما تسلیم کرتا ہے کہ ہر تخلیق کار کی اپنی الگ سچائی ہوتی ہے۔ نیا سینما اس سچائی کی مسلسل تلاش ہے۔ نیا سینما صحیح سوالوں کو اہمیت دیتا ہے۔ اور اُن کے جوابوں کی پروا نہیں کرتا نیا سینما ہر چیز کو، قدیم اقدار کو نئی نظر سے دیکھنے کا نام ہے اور ہر چیز کو انسان کے من اور صورتِ حال کو گہرائی سے پرکھتا ہے ۔ ۔ ۔ ۔

"نیا سینما انسانی گتھیوں کو، افراد کے ذاتی رشتوں کو، ان کی ذاتی دُنیاؤں میں سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ نیا سینما موجودہ فلاحی قوت اور سادگی اور نوجوانی کے جذبے کی حوصلہ افزائی کرتا ہے۔ نیا سینما اپنے ناظرین سے ایسی ہی شراکت اور دوستی کا مطالبہ کرتا ہے جیسے جدید فن اپنے ناظرین سے کرتا ہے ۔ ۔ ۔ ۔"

مرنال سین کی فلم "بھوون شوم" اور ارون کول کے اشتراک سے بنائی گئی فلم ایک "ادھوری کہانی" اس منشور کی پیروی کرتے ہوئے نئے سینما کی تحریک میں دو اہم فلمیں ہیں۔

بھوون شوم

"بھوون شوم" اور نئے سینما کا منشور ہندوستانی فلم کے جدید موڑ کے دو اہم دستاویز ہیں۔ اور پھر جیسے "نئی لہر" کی فلموں کا ایک سلسلہ شروع ہوگیا۔ "سارا آکاش"، "آدھے ادھورے"، "بدنام بستی"، "پھر بھی"، "اُس کی روٹی"، "اساڑھ کا ایک دن"، "دستک"، "انوبھو"، "چیتنا"، "آنند"، "میرے اپنے"، "خاموشی"، "نئی دُنیا نئے لوگ"، "پرندے"، "تری سندھیا"، "مایا درپن" ان میں سے کچھ پایۂ تکمیل کو پہونچ چکی ہیں اور کچھ ابھی زیرِ تکمیل ہیں۔ "نئی لہر" ہندی کے علاوہ دوسری زبانوں کی فلموں میں بھی، اتنی ہی تیزی سے پھیل گئی ۔ بنگالی میں بھوون شوم کے علاوہ

فلم۔ بدنام بستی

اڑدو یا سگینہ مہتو، ولیت پھریت، ستنار سیما نے اوریدی پسری بری پکسا۔ مراٹھی میں شانتا کورٹ چالو آہے، آلے لیہ طوفان دریالیہ، دوہی دھرتی پا ہونا۔ گجراتی میں کنکو لیو ردلی، ملیالم میں ترّی سندھیا اور سوئمرم اور آڑیہ میں جانا آٹھو گھڑ ۔۔۔ وغیرہ میں نئے سینما کے رجحان سے متاثر ہو کر اہم تجربے کئے گئے ہیں۔ انگریزی میں مہاتما گاندھی کی شہادت پر لکھے گئے مشہور ہندی ڈرامے، ہتیا ایک آکار کی پر "نائن آورز ٹو راما" (?) ہیٹ فایو پاسٹ فایو" بھی اسی سلسلے کی اہم فلم ہے۔

نئی نظر، نئی لہر

فلم میں "نئی لہر" دنیا کے بیشتر ملکوں میں پھیل چکی ہے اور ہر ملک میں اسے مختلف نام دیا گیا ہے۔ اٹلی میں "نئی حقیقت نگاری" فرانس میں نئی لہر "سینما ویریٹی" (حقیقی سینما) فلم کار یا ہدایت کار کا سینما یا ذاتی سینما، جرمنی میں نوجوان سینما" انگلینڈ میں آزاد سینما" اور امریکہ میں نیا امریکی سینما یا زمین دوز سینما ۔ یہ سب فلمیں پیش رو کی حیثیت رکھتی ہیں۔

انگلینڈ میں برافروختہ نوجوانوں (اینگری ینگ مین) کی جو تحریک ادب میں رائج ہوئی۔ اس کا نمایاں اور براہِ راست اثر انگلینڈ کے سینما پر بھی پڑا۔ انگلینڈ میں آزاد سینما کا آغاز جان اوزبرن کی فلم "لک بیک ان اینگر" سے ہوا، یہ ڈرامہ اسٹیج پر اس سے قبل کافی شہرت حاصل کر چکا تھا کافی عرصے تک ناقدین کے لئے بحث کا ایک متنازعہ موضوع بنا رہا ہے۔ فرانس میں نئی لہر جیسے اچانک آمڈ پڑی، پورے زور و شور سے ۔۔۔

کینس فلم فیسٹیول نئے اور پرانے سینما کے درمیان جنگ کا میدان ثابت ہوا پھر روس، انگلینڈ، فرانس، جرمنی، اٹلی، امریکہ اور جاپان اور ہندوستان میں بھی شروع ہوئی۔ امریکہ میں بیٹ نسل کے فلسفے اور ادب کا گہرا اثر اس کی فلمی صنعت پر یہاں تک کہ یہ محسوس کیا جانے لگا کہ اب ہالی ووڈ کا زوال شروع ہو گیا ہے۔

ہندوستان میں نئی لہر کی فلموں کے بارے میں یہ کہنا قبل از وقت ہے کہ اس سے یہاں کی فلمی صنعت کو گہری چوٹ پہنچی ہے لیکن اس امر سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ نئی نسل کی جہاں جہاں بھی نمائش ہوتی چاہے چھوٹے تھیٹروں میں یا منتخب ناظرین کے سامنے وہ کافی مقبول ہوتی ہیں۔ اور یہ محسوس کیا جانے لگا ہے کہ اگر یہ رو اسی طرح بڑھتی گئی تو پھر جلد سینما کے خلاف ذہین سینما کی متوازی رو تیز گام ہو جائے۔ اسی وقت بھی ہندوستانی فلم کی بنیادی لہر کا درجہ حاصل کر سکتی ہے اس لئے لوگ ہندوستان میں "نئی لہر" کو "متوازی سینما" کا نام بھی دیتے ہیں۔

اس نئی لہر کا نام کچھ بھی ہو، بنیادی طور پر کمرشیل فلم سازی کے خلاف فرد کی ذاتی بصیرت، اس کی فنی اور خلاقانہ قوت اور روایت کے خلاف بغاوت اور نئے تجربات کے لئے جوکھم اٹھانے کے لئے جس جرأت اور ایمانداری کی ضرورت ہے اُن کو بروئے کار لانے کی کوشش کا نام ہے "نئی لہر" ۔۔۔ ہندوستان میں اوالا گارد کی فلموں کی تحریک شروع کرنے میں ستیہ جیت رے کی فلمیں مد ثابت ہوئیں یا پاتھر پنچالی نے ہندوستانی سینما کے لئے جس نئے افق کی نشاندہی کی۔ اُن کے بغیر نئی لہر کا تصور کرنا بھی مشکل ہے اس امر سے کون واقف نہیں کہ ستیہ جیت رے کو بھی اپنی فلموں کی نمائش کے لئے شروع شروع میں کئی مشکلات کا سامنا نہیں کرنا پڑا۔ بالکل اسی طرح جیسے تو امی فلمی میلوں میں انعامات اور خراجِ تحسین حاصل کرنے کے بعد نئی لہر کی فلموں کی طرف بھی توجہ دی جانے لگی۔ بیشتر ہندوستانی فلمیں باکس آفس ہٹ ثابت ہونے کے لئے بنائی جاتی ہیں۔ ان فلموں کی سلور جوبلی اور گولڈن جوبلی منانے کے لئے کن کن ہتھکنڈوں کا استعمال نہیں کیا جاتا۔ کیونکہ ان فلموں کا مقصد محض تجارت ہے۔ اس لئے یہ چند بندھے ٹکے فارمولوں کا شکار بن کے رہ گئی ہیں کسی کو اپنا مایا جال، کو توڑ کر باہر نکلنے کی ہمت نہیں ہوتی کیونکہ اس کا صاف مطلب ہے مالی طور پر تباہ ہو جانا۔ اس لئے ہندوستانی فلم ساز اپنی فلموں کو "فلاپ" ہونے سے بچانے کے لئے، اور اُن سے زیادہ سے زیادہ روپیہ بٹورنے کے لئے پہلے سے محفوظ ڈگر پر چلنا ہی پسند کرتے ہیں اور محفوظ موضوعات اور اسٹائل پر عمل کرتے ہیں جن کے باعث فلم کے میڈیم کو نئی فکر اور نئی تکنیک کے لئے استعمال کرنے کے لئے سعی و جہد ذہنی اور فنی آزادی کی جد و جہد کا ایک اہم حصہ بن گئی ہے۔

> "ہندوستانی سینما بالخصوص ہندی سینما آج پست ترین سطح تک پہنچ چکا ہے۔ ایک طرف فلم سازی کے بڑھتے ہوئے اخراجات، ستاروں کی فلک بوس قیمتیں، ساہوکاروں کی بڑھتی ہوئی سود کی دریں اور ہر طرف سیاہ روپے کا پھیلاؤ اور دوسری طرف فنی شعبوں میں نئے تخیل اور نئی فکر کا افسوسناک فقدان اور غیر اہم عناصر کے احمقانہ اصرار نے ہندوستانی فلمی صنعت کی حالت خستہ کر دی ہے"
>
> (منشور سے)

دو متضاد کلچر

پچھلے کئی برسوں سے اہلِ علم و دانش اس حقیقت کا احساس شدت سے کر رہے ہیں کہ ہندوستان اور دنیا بھر میں جو تکنیکی، معاشی، سماجی اور فکری تبدیلیاں ظہور پذیر ہوئی ہیں، اُن کا گہرا اور جامع اثر فرد اور گروہ کے افعال و اعمال حرکات و سکنات، احساسات و جذبات، فکر و شعور اور عادات و اطوار پر پڑا ہے۔ فرد کی نفسیات جیسے ایک دم سے "بدل" گئی ہو۔ اور بالکل ہی ایک نئی نسل

کا جز ہو گیا ہے ان کا انداز فکر، نقطۂ نظر اور اقدار کی پرکھ کا پیمانہ بالکل نیا اور مختلف ہے۔ ابھی تک فلمیں ادھیڑ عمر کے متوسط طبقے کے لوگوں کو مدِ نظر رکھ کر بنائی جاتی ہیں۔ جن کا مقصد ان کے خوابوں، مجبوریوں اور محرومیوں کے لئے فرار اور آسودگی مہیا کرنا تھا لیکن نئی نسل کے لئے جو نئی فلمیں بنائی جا رہی ہیں وہ آسودگی نہیں ذہنی بے چینی پیدا کرتی ہیں۔ فرار نہیں، میدان کارزار میں لا کھڑا کرتی ہیں۔ جواب سے زیادہ سوال پیش کرتی ہیں، گروہ کے بجائے فرد کو مقدم قرار دیتی ہیں، روایتی اخلاق کے بجائے خلوص و ہمدردی، ایمانداری اور ذاتی انسان پرستی کو مقدس سمجھتی ہیں ہر ملک میں، ہر دور میں ہمیشہ سے دو کلچر ساتھ ساتھ چلتے رہے ہیں ایک داخلی اور تخلیقی کلچر جس کی پرورش اہل علم و دانش کرتے ہیں اور دوسرا خارجی اور تجارتی کلچر جس کی پیروی تاجر، سیاست داں، نوکر شاہی اور برسر اقتدار طبقے کے لوگ کرتے ہیں۔ داخلی اور تخلیقی کلچر ہمیشہ اقلیت کا کلچر رہا ہے اور خارجی اور تجارتی کلچر اکثریت کا۔ اکثریت کا کلچر مصنوعی، وقتی لذت پرستانہ اور تفریح پسند کلچر رہا ہے جس میں انسان کے فکر و احساس اور جذبے اور بشارت کے بجائے بیرونی دنیا کے مسائل اور جسم کی جبلی ضرورتوں کو اولیت بخشی جاتی ہے۔ فلموں میں نئی لہر اکثریت کے کلچر کے خلاف صدائے احتجاج ہے — مرنال سین نے ایک انٹرویو کے دوران کہا تھا۔

"میں اپنے اقلیتی ناظرین کے لئے فلمیں بناتا ہوں اور بناتا
رہوں گا۔ فن کے لئے — اسی میڈیم سے — جو سچائی
اور ایمان داری سے میری روح کہتی ہے۔ ۔ ۔"

لیکن ہمیں اس حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہئے کہ اس سے قبل بھی کمرشل فلموں کے خلاف نئی ڈگر کی فلمیں بنانے کی کوششیں جاری رہی ہیں۔ نیو تھیٹرز نے فلم کو ایک فنی میڈیم کے طور پر استعمال کیا نہ کہ ایک تجارتی میڈیم کے طور پر۔ نیو تھیٹرز کے فن کاروں کو اس کے لئے قابلِ ستائش سمجھنا چاہئے کہ انہوں نے فنی فلموں کو بھی کمرشل طور پر کامیاب بنایا۔ انہوں نے اقلیت کے کلچر کو اکثریت کے کلچر کے مقابلے میں نہ صرف لا کھڑا کیا بلکہ اُسے اکثریت کا کلچر بنانے میں کافی حد تک کامیابی حاصل کی۔ فلم کی تاریخ اس امر کی شاہد ہے کہ جو تجربات اور فن کے نئے موڑ اور اسالیب تجرباتی فلموں میں پیش کئے گئے ہیں۔ انجام کار کمرشل فلموں میں بھی مقبول عناصر کے روپ میں شامل ہوتے گئے۔ اور یہ ان ہی فلموں کا اثر ہے کہ نئی کمرشل فلمیں بھی نئی حقیقت نگاری کے زیر اثر فن کے نئے اُفق کو چھو لیتی ہیں۔ فلم ساز اپنے تخیل اور فکر کا آزادانہ استعمال کرتے ہیں۔ اُن کے لئے صرف ایک ہی شرط ہے کہ فلم انسان کی زندگی کی سچی تصویر پیش کر سکے اور فن کے نقطۂ نظر سے بھی وہ اعلیٰ پایہ کی ہو۔ وہ فن کار کا ذاتی اظہار ہے۔ ستیہ جیت رے کی فلمیں اس بات کا ثبوت ہیں کہ فلم کے ذریعے کس طرح ٹھوس حقیقت کو بھی فکر و احساس اور فن کی نرم و نازک راہوں سے گزرتے ہوئے ایک اثر انگیز اور جاندار میڈیم بنایا جا سکتا ہے جو ہمارے ذہن اور روح کی تسکین کا باعث بنے اور فکر و آگہی کو چیلنج کرے۔ ستیہ جیت رے سے پہلے "دو بیگہ زمین"، "ہم لوگ"، "بندنی"، "گودان"، "تیسری قسم"، "گرم کوٹ"، اور اس سے بھی قبل [illegible] "سرائے کے باہر"، "نیچا نگر"، "ہمراہی"، "روٹی"، "دائرہ" وغیرہ کئی فلمیں ہیں جنہوں نے نئی لہر کے لئے فضا تیار کی۔ لیکن یہ فلمیں اپنے مقصد کا زیادہ واضح طور پر اعلان کرتی ہیں۔ سماجی نا انصافی، معاشی استحصال اور سیاسی جبر کے خلاف ان کی آواز زیادہ بلند ہے۔

فکری اور فنی تنوع

لیکن نئی لہر کی فلموں کو مقصدی یا افادی فلم سمجھنا غلط ہے۔ "نئی لہر" میں ایسے بھی فلم ساز ہیں جو فلم میں کسی نظریے کی اشاعت کے خلاف ہیں یا فلم کو پروپیگنڈہ یا کسی مقصد کے حصول کا ذریعہ تسلیم نہیں کرتے۔ منی کول کہتے ہیں۔ "میں اپنی فلموں کے ذریعے طرز زندگی کا کوئی اصول نہیں رکھنا چاہتا میں تو انسانی رشتوں کے ماحول میں اجتماعی اور انفرادی ناکامیوں اور صلاحیتوں کی تصویر کشی کرتا ہوں۔ وہ نہ نظریات کی پیروی ہوتی ہے نہ ذاتی اعلان۔" "اُس کی روٹی" (مصنف: موہن راکیش) میں منی کول نے انسانی رشتوں کو بڑی باریک بینی سے پیش کیا ہے فلم میں جذبات کی ترجمانی اتنی گہرائی اور انسانی ہمدردی سے کی گئی ہے کہ ناظرین اس سارے ڈرامے میں اپنے آپ کو شریک محسوس کرتے ہیں۔ ناظرین کی شمولیت کے باعث ہی بعض لوگ نئی لہر کو شمولیت (Involvement) کے تھیٹر کے نام سے موسوم کرتے ہیں نئی لہر میں ایسے فلم ساز بھی ہیں جو فلم کو محض ذاتی اور فنی ترجمانی کا میڈیم تسلیم نہیں کرتے بلکہ اُسے انسانی زندگی کی حقیقت کی عکاسی کے اہم میڈیم کے ساتھ ساتھ اس کے افادی پہلو پر بھی زور دیتے ہیں۔ بابو رام اشارہ کی فلم "چیتنا" انسانیت پرستی پر مبنی ایک نہایت ہی اعلیٰ فلم ہے جو انسانی کردار اور رشتوں کو ایک نئی سمت عطا کرتی ہے۔ اسی طرح راجندر سنگھ بیدی کی فلم "دستک" بھی انسان کے نازک رشتوں کے پس منظر میں انسانی کردار کے اعلیٰ پہلوؤں کو بڑی فن کارانہ خوش اسلوبی سے پیش کرتی ہے۔ بیدی فلم کی افادیت پر یقین رکھتے ہیں۔

سنجیو کمار، ریحانہ سلطان ۔ دستک میں

اقدار کی از سرِ نو تشکیل کی ایک لازمی تمہید ہوتی ہے؟

ادَب، اسٹیج اور فلم کا سنگم

"نئی لہر" کی بیشتر فلمیں، مشہور ادبی کہانیوں، ناولوں یا ڈراموں پر بنائی جا رہی ہیں۔ یہ ڈرامے اسٹیج بھی کئے جا چکے ہیں۔ ان میں بھون شوم (بن پھول) ایک ادھوری کہانی (سوبودھ گھوش) سارا آکاش (راجندر یادو) بدنام بستی اور پھر بھی (کملیشور)، اس کی روٹی (موہن راکیش)، اساڑھ کا ایک دن اور آدھے ادھورے (موہن راکیش) انوبھو (باسو بھٹاچاریہ) ترِی سندھیا (اروپ) دستک (راجندر سنگھ بیدی) چیتنا (بابو رام اشارہ) خاموشی (آشوتوش مکرجی) آنند (رشی کیش مکرجی) میرے اپنے (گلزار) کنکو (پنا لعل پٹیل) شانتا کورٹ چلو آئے (وجے تندولکر) ویت پھریت (پریندر متر) ادب اور فلم کے سنگم کو قائم کرتی ہیں۔ ہندوستانی فلمی صنعت میں یہ پہلا موقع ہے کہ اتنی بڑی تعداد میں ادبی تخلیقات سلولائیڈ پر پیش کی جا رہی ہیں۔ "نئی لہر" نے ادیب کی حیثیت کو از سرِ نو مستحکم کیا ہے اس لئے نئی لہر کی فلموں کو ادیب کا سینما بھی کہا جاتا ہے۔ ان فلموں کو پیش کرنے والوں میں مرنال سین، باسو چٹرجی، منی کول، روچک پنڈت، راجندر سنگھ بیدی، پریم کپور، باسو بھٹاچاریہ راج ماربروس، اوم شیوپوری، شوندر سنہا، آئی ایس کنو، رشی کیش مکرجی، گلزار

"اپنی فلم 'دستک' کے ذریعے میں نے لوگوں کی روایتی سماجی اقدار کے دروازے پر دستک دی ہے۔ اُن کے ضمیر کو جگایا ہے۔ فلمی صنعت کے دروازے پر دستک دی ہے۔ سوچنے اور سمجھنے کا یہ بھی ایک طریقہ ہے۔ میرا ہیرو کہتا ہے۔ "یہ دنیا رنڈی کا گھر ہے، سلمہ جس میں ہم پیدا ہو گئے ہیں۔ ہر روز ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ آج ہماری عزت گئی کہ گئی۔ ہم بال بھر کے فرق سے بچ جاتے ہیں لیکن ہم یہ بھی سمجھتے ہیں کہ ہم وہ نہیں رہے جو شروع میں تھے۔ میں اُن میں ہوں جو گرے ہوئے کا ہاتھ پکڑتے ہیں۔ لات مار کر اور کھڈ میں نہیں گراتے۔ 'دستک' بنانے کا میرا مقصد یہ ہے کہ میں ناظرین کو اچھی فلمیں پسند کرنے کے لئے تیار کر سکوں۔ میرے نزدیک اُن کی فلم دیکھنے کی سطح ایک انچ بھی اُٹھتی ہے تو میری فلم کامیاب ہے۔"

"آدھے ادھورے" کے ہدایت اوم شیوپوری "نئی لہر" کے ممتاز مفردوں میں سے ہیں۔ وہ بیدی سے بھی ایک قدم آگے ہیں۔ وہ فلم کو احتجاج کا میڈیم سمجھتے ہیں۔

"ہم اس سینما کا انتظار کر رہے ہیں جسے پروٹسٹ یا بغاوت کا سینما کہا جاتا ہے۔ بغاوت کی بات شاید کچھ تخریب پسند جان پڑے لیکن کئی بار تخریب سماجی

انل دھون اور ریحان سلطان "چیتنا" میں

آج کل نئی دہلی (فلم نمبر)

این ایس سپی کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ اِن فلموں کے کردار بھی ہماری روزمرہ زندگی میں آنے والے عمومی افراد ہیں۔ ان میں گلیمر لوائے اور خواب کی دنیاؤں میں بسنے والے پری چہرہ لوگ نہیں۔ "سارا آکاش" کا ہیرو راکیش پانڈے سائیکل پر آگرے کی سڑکوں اور گلیوں میں گھومتا ہے، "چیتنا" کا ہیرو انِل دھون اسکوٹر کی سواری کرتا ہے۔ لانبی لانبی چمکتی کاروں کے مالک ہیرو اِن فلموں کے ہیرو نہیں بن سکتے۔ جن کے گھر اور ماحول کو ہم اجنبی محسوس کرتے ہیں۔ اُس کا یہ مطلب نہیں کہ نئے چہرے پرکشش نہیں۔ اس کے بالکل برعکس ان میں دل کو چھو لینے والی خوبصورتی ہے وہ شیشے میں اُتاری ہوئی نازک پریوں کے چہرے نہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ دیکھتے ہی دیکھتے کئی نئے چہرے سامنے آگئے۔ یہ چہرے جو ہمارے چہروں سے بہت مماثلت رکھتے ہیں۔ نئی لہر، سٹار سسٹم کے لئے ایک مہلک چیلنج ثابت ہوئی کتنے ہی نئے نام ہیں۔ راکیش پانڈے، سنجیو کمار، بھاسکر، دنیش، گردیپ (ہندوستانی فلموں میں پہلا سکھ ہیرو) دویک چٹرجی، وشنکر چٹرجی، امیتابھ بچن، نتین سیٹھی، انِل دھون، ستین اروڑن، ادم تیواری، پرتاپ شرما، رمیش دیو، مدھو چھندا، سوہاسنی مُلے، لتا مینن، سدھا شیو پوری، ریحانہ ایس شستی، نکھن پال، گریا، آرتی سیٹھا چاریہ، نندیتا ٹھاکر، وینا، ریکھا سبنیس، جیتی، اُرملا بھٹ، ریحانہ سلطان، سنیل مہتہ، سیما، سمیتا سانیال اور سدابہار کہنہ مشق اُتپل دت۔

نیا اُفق

نیا سینما ذاتی سینما ہے۔ اس میں فرد کی داخلی کیفیات اور انسانی رشتوں کی پیچیدگی کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ یوروپ میں نئے سینما پر فرائیڈ کی نفسیات کا گہرا اثر پڑا ہے اور فرائیڈ کی تحریروں کے زیرِ اثر ماورائے حقیقت نگاری (ریلیسٹ) طرز کی فلمیں بنائی گئیں۔ تجریدی آرٹ کا بھی نئی فلموں پر گہرا اثر پڑا ہے۔ بعض نئی فلمیں تجریدی آرٹ کی وسعت کو بھی پیش کرتی ہیں۔ ان فلموں میں نئی حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ علامت پرستی کا رجحان کافی عرصہ تک غالب رہا۔ ان فلموں میں انسان کی محرومیوں، احساسِ کمتری، کوتاہیوں اور جنسی اُفعال کی نوعیت کو داخلی اور خارجی طور پر سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ سائیکے ڈیلک Psychedelic سینما سے لے کر حقیقت کے سینما Cinema Varite تک اور کمپیوٹر فلموں سے جنسی فلم شناسی تک ہر طرح کی فلمیں اس نئے سینما میں موجود ہیں۔ نئے فلم کار محسوس کرتے ہیں کہ فلم بھی ذاتی میڈیم ہے کسی کمپنی یا فیکٹری کی پیداوار نہیں۔ وہ فلم کو غیر روایتی طرزِ اظہار کے لئے استعمال کرتے ہیں وہ اپنے ذاتی اظہار کے لئے اپنی تمام تر خلاقانہ قوت کا استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ اپنی اصلیت کو پہچاننا چاہتے ہیں۔ فلم ذات کی تلاش کا ذریعہ ہے۔ وہ چیزوں اور رشتوں کو نئی نظر سے دیکھنے کے متمنی ہیں۔ ان فلموں میں پلاٹ یا سسپنس پر زور نہیں دیا جاتا۔ اس لئے وہ ناظرین جو کسی فلم کو گانوں یا کہانی کے باعث دیکھنا پسند کرتے ہیں، ایسی فلموں سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ یہ فلمیں شاعری کے زیادہ قریب ہیں۔ ان کے تخلیقی ڈھانچے میں غنائی عنصر تہہ در تہہ موجود رہتا ہے۔ یہ فلمیں باکس آفس فلموں کی طرح غیر ضروری طور پر طویل نہیں ہوتیں اور نہ ہی ان میں ناچ گانوں کی بھرمار ہوتی ہے۔ "چیتنا" میں سالگرہ کے موقع پر دو دوستوں کے چہرے ہی پردہ سیمیں پر نظر آتے ہیں نہ کہ پارٹی کا منظر، جبکہ کمرشل فلموں کے لئے یہ سنہری موقع ہوتا نیم عریاں اور ہیجان انگیز ناچ کے لئے اور مغربی طرز کے دُھنوں اور شوخ و شنگ رنگ رنگیوں کے لئے اجتماع کا۔ ان فلموں پر زیادہ خرچ بھی نہیں آتا۔ زیادہ تر یہ سیاہ اور سفید میں بنائی جاتی ہیں، اور اُنہیں بہت کم عرصے میں مکمل کر لیا جاتا ہے جبکہ کمرشل فلموں کی تکمیل میں برسوں لگ جاتے ہیں۔ فلم ساز اروِن کول اور ہدایت کار مرنال سین نے اپنی فلم "ایک ادھوری کہانی" کو بیس دن میں ختم کر لیا تھا "چیتنا" ستائیس دن میں مکمل کر لی گئی۔ ان فلموں کے لئے بڑے بڑے اسٹوڈیو کی ضرورت بھی نہیں پڑتی، اور نہ ہی پُرشکوہ سیٹوں کی۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ ان فلموں میں فن کاروں کو مختلف خانوں میں منقسم نہیں کیا جاتا بلکہ اکثر ایسا ہوا ہے کہ ایک ہی شخص نے کہانی کار، ہدایت کار، اور فلم ساز کے فرائض انجام دیئے ہیں۔ "اُو بھو"، "بھوون شوم"، "سارا آکاش"، "بدنام بستی"، "پھر بھی"، "اساڑھ کا ایک دن"، "تری سندھیا" وغیرہ میں فلم ساز اور ہدایت کار کا رول ایک ہی شخص سرانجام دیتا ہے۔ فلم ساز اور ہدایت کار کے فرق کو نئی لہر نے ختم کر دیا ہے۔ "دستک" کے فلم ساز، ہدایت کار اور کہانی کار راجندر سنگھ بیدی ہیں۔ یہ لوگ جانتے ہیں کہ ان کی فلمیں باکس آفس ہٹ ثابت نہیں ہوں گی۔ بہت ممکن ہے کہ ان کی نمائش بھی نہ ہو سکے۔ بڑے بڑے تقسیم کار ان کو لینے کے لئے تیار نہیں ہوں گے۔ اور بڑے سینما گھروں میں ان کی نمائش نہیں ہو سکتی۔ وہ تو شاید یہ بھی اُمید نہیں کرتے کہ ان کی لگائی ہوئی پونجی بھی واپس مل جائے گی لیکن پھر بھی وہ نئی طرز کی فلمیں بناتے ہیں۔ وہ اپنی تخلیقی لگن کو پورا کرنے کے لئے ہر جوکھم کو اٹھانے کے لئے تیار ہیں۔

زندگی کا کینوس

ہندوستان میں نئی لہر یوروپ کی بیشتر نئی لہر کی فلموں سے مختلف ہے۔

یورپ اور امریکہ میں نئے سینما میں زیادہ ترجنس اور اس کے جسمانی نقطۂ نظر کے ذریعے نفسیاتی اور جذباتی پیچیدگیوں اور انسانی رشتوں کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے جبکہ ہندوستان میں جنس کو مرکزی نقطہ تسلیم نہیں کیا گیا، بالانسانی رشتوں کو فرد اور سماج کے پورے ماحول میں سمجھنے کی کوشش کی گئی جس میں جنس بھی ہے۔ ایک پہلو ہے، مکمل زندگی نہیں۔ چیتنا جیسی فلم بھی جو ایک کال گرل کے مرکزی کردار کے گرد گھومتی ہے جنسی نہیں بلکہ مکمل زندگی کی اکائی پیش کرتی ہے۔ اس کی عریانیت تلذذ پرست اور فحش نہیں، بلکہ کہانی کے ماحول میں آ سے اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ وہ جنس سے پرے انسان کے جذبات و احساسات کو پیش کرنے کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ یہ فلم ایک مثال ہے کہ کس طرح جنس اور عریانی کو فن اور انسانی رشتوں کے دائرے میں صحیح طور پر پیش کیا جا سکتا ہے جبکہ کمرشیل فلمیں جو اخلاقی دائرے میں شمار کی جاتی ہیں جنس اور عریانی کے ولگر Vulgar مناظر کو تلذذ پرستی سے پیش کرتی ہیں۔ نئی لہر کی فلموں کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ انہوں نے فلموں سے ولن اور ویمپ کو نکال باہر کر دیا۔ اور جسمانی طور پر تنومند ہیرو کے بجائے حساس اور ذہین کردار پیش کئے۔ آنند، بھون شوم، (اَنل چیتنا)، سمیرا (سارا آکاش) وغیرہ نئے انسان کا روپ ہیں۔ یہ تبدیلی بڑی اہم ہے کیونکہ اقدار کا جو بحران ولن اور ویمپ اور عام ہیرو کی جذبات پرستی سے پیدا ہو گیا تھا اس کے مقابلے میں یہ نئے کردار کہیں زیادہ گہرے اور ٹھوس ہیں اور زندگی کے بہت قریب ہیں۔ نئی فلمیں ایک ارفع سطح پر ترقی یافتہ آدرش اور حقیقت نگاری کے زمرے میں شمار کی جا سکتی ہیں۔

اس وقت تمام دنیا کی توجہ کا مرکز نوجوان طبقہ ہے، اُن کی نفسیات اُن کے روزمرہ کے مسائل، اُن کی مایوسیاں، اور فرسٹریشن، ناکامیاں اور شکستیں، آرزوئیں اور اُن کا احتجاج ـــ ستیہ جیت رے اور مرنال سین جیسے تخلیقی فن کاروں نے اُن کے مسائل پر فلمیں بنائی ہیں جن کا پس منظر ہے کلکتہ ـــ وہ شہر جس میں نوجوانوں کے مسائل اپنی پوری شدت سے ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ "پرتی دوندوی" میں ستیہ جیت رے کا حساس کیمرہ اس نوجوان کی عکاسی کرتا ہے جو اپنی Identity کی تلاش میں ہے۔ فلم انٹرویو سے شروع ہو کر انٹرویو پر ختم ہو جاتی ہے۔ اس نوجوان کے ایک طرف اس کا بھائی ہے جو اس سیاسی Commitment پر نکتہ چینی کرتا ہے اور دوسری طرف وہ بہن ہے جو اپنی خواہشات کی تکمیل کے لئے حُسن کا سودا کرنے سے بھی گریز نہیں کرتی۔ جدید انسان کی یہ ایک نئی تکون ہے۔ اُسے ہمارے فلم ساز بڑی باریک بینی اور آگہی سے پیش کر رہے ہیں۔ آخر کار یہ نوجوان ہر جانب سے مایوس ہو کر بغاوت کی راہ پر گامزن ہو جاتا ہے۔ رے نے اس فلم کو ۔ ۔ کی فلم قرار دیا ہے۔ یہ کافی حد تک صحیح ہے۔ نئی لہر درحقیقت اس دہائی کی ہی تحریک ہے جس پر ہندوستانی فلم کے مستقبل کا انحصار ہے۔ یہ فلم نوجوانوں کی سماجی اور نفسیاتی زندگی کی بخوبی ترجمانی کرتی ہے۔ جو یا تو مصلحت کوشی کا شکار ہو کر سماج سے سمجھوتہ کر لیتے ہیں یا اس کے خلاف بغاوت کا علم بلند کرتے ہیں۔ مرنال سین کی فلم "انٹرویو" ایک متوسط طبقے کے نوجوان کی زندگی کے بارہ گھنٹوں کو پیش کرتی ہے، جو بہتر ملازمت کی تلاش میں ہے۔ اسے یقین ہے کہ وہ بہتر نوکری حاصل کر سکتا ہے اگر وہ صحیح کپڑوں۔ کو حرکت میں لائے مرنال سین کلکتہ کے بازاروں، گلیوں اور نکڑوں اور گھروں میں بسنے والے لوگوں کے بیڈ روم اور زیر زمین اڈوں، ہوٹلوں اور جگی جھونپڑیوں میں ہر جگہ اپنا کیمرہ گھماتا ہے اور پورے کلکتہ کی زندگی جیسے بیدار ہو کر ہمارے سامنے عریاں ہو کر ظاہر ہو جاتی ہے۔ سطح پر جو مضحکہ خیز حرکتیں ہو رہی ہیں، اس کے پیچھے غم اور غصے کی فضا تیار ہو رہی ہے۔ بتن سہانے بھی نوجوانوں کی زندگی پر اپنی جان، فلم بنائی ہے جو طلبا کی بے چینی کو بہ خوبی پیش کرتی ہے۔ "جنگل کے شب و روز" (بنگلہ) میں بھی نوجوانوں کی فرسٹریشن کو پیش کیا گیا ہے۔

ہندوستان میں چوتھے بین الاقوامی فلمی میلے کا اثر ہندوستانی فلم سازوں پر پڑنا لازمی تھا، اس میں بعض فلمیں نوجوانوں سے متعلق تھیں۔ اُن میں نوجوانوں کی بے چینی کی عکاسی کی گئی تھی۔ "پرولوگ" میں، جن کی تلاش میں ہپی نوجوان تھے۔ "ایزی رائڈر" میں گورے اور کالے کا نسلی امتیاز ہے۔ تو "میڈیم کول" میں بلیک پینتھر ـــ نئی لہر کی فلم کا کوئی بھی موضوع ہو سکتا ہے۔

اگر ہم ہندوستان میں نئی فلموں کی تلاش میں ہیں تو ہمیں بڑے بڑے اسٹوڈیوز کا طواف کرنے کی ضرورت نہیں بلکہ اُن ذہنوں میں جھانکنے کی ضرورت ہے جن میں نئی لہر پرورش پا رہی ہے۔ کیونکہ یہ لوگ بزنس مین نہیں، تخلیقی فن کار ہیں۔ یہ لوگ ہیرو کو سلولائیڈ پر پیش نہیں کرتے بلکہ انسان کی تہہ در تہہ نفسیات کو ٹٹولنے کے لئے سلولائیڈ کا استعمال کرتے ہیں۔ ان فلموں کے ہیرو بیشک آئیڈل تو نہیں بن سکتے لیکن ناظرین ان سے اپنی Identity ضرور قائم کر سکتے ہیں۔ پہلے لوگ "فلمیں" دیکھتے تھے۔ نئی لہر نے فلم بینوں کا ایک ایسا طبقہ پیدا کیا ہے جو محض مخصوص فلم دیکھنے جاتا ہے۔ فلم اس کے لئے تفریح کا نہیں، ارتفاع کا نہیں، تلاش اور جستجو کا میڈیم ہے ـــ نئی لہر کی فلمیں زندگی کے بارے میں تشکیک اور استفسار پیدا کرتی ہیں جس کے باعث فلم بھی ادب اور فن کے دائرے میں پھر سے واپس لوٹ آتی ہے۔ یہ ایک ایسا انقلاب ہے جس کا انتظار اہل علم و دانش نہ جانے کتنے برسوں سے کر رہے تھے۔

ہم کو عبث بدنام کیا ...

ناصر حسین خاں

فلمی صنعت متحرک تصاویر کی جادوگری سے شروع ہوئی۔ خاموش فلمیں اوّل اوّل مختصر اور پھر طویل کہانیوں کی شکل میں نمودار ہوئیں۔ اس وقت فلم کا مقصد آرٹ نہیں بلکہ محض تفریح تھا۔ نہ صرف اس وقت بلکہ اس کے بعد بھی جب آواز یعنی (Sound) نے فلمی صنعت میں ایک زبردست ہلچل مچادی، اس وقت بھی فلم کا خاص مقصد عوام کو تفریح یا Entertainment پہونچانا رہا ہے۔ یہ تفریح یا یہ Entertainment اس وقت اسٹیج سے مقابلہ کر رہا تھا اور یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ آج بھی ساری دنیا کی فلم انڈسٹری کہیں کہیں اسٹیج اور زیادہ تر ٹیلی ویژن سے اسی تفریحی میدان میں مقابلہ کر رہی ہے۔ رنگین فلموں کی ایجاد اور تکنیک کی حیرت انگیز وسعت نے فلمی کاروبار کو ایک اہم صنعت بنا دیا۔ جب فلمی صنعت کو اقتصادی فارغ البالی نصیب ہوئی تو نئے نئے تجربے ہوئے اور فلم کو زندگی کے نزدیک لانے کی کوشش کی گئی۔ جب فلم حقیقت کی عکاسی کرنے لگی تو فلم کو آرٹ کا درجہ نصیب ہوا اور مشاہدے، احساسات اور نئے خیالات، نئے زاویوں سے پیش کئے جانے لگے اور کئے جا رہے ہیں۔ خاص طور سے یورپ میں تو آج کل لٹریچر کی طرح پلاٹ کے بغیر فلمیں بننے لگی ہیں۔ امریکہ میں ایک ہزار سے اوپر آرٹ تھیٹر ہیں جو

کہ صرف تجرباتی فلمیں ہی دکھاتے ہیں۔ مگر یہ سب کچھ اس وقت ہوا اور ہو رہا ہے جب کہ یہ تجرباتی فلمیں بنانے والوں کو ایک طرف تو اقتصادیات کی بالکل پروا نہیں اور دوسری طرف اُن کی فلمیں دیکھنے والوں کی ذہنی سطح اس درجہ بلند ہے کہ فلم کے کاروباری حیثیت سے ناکام ہونے پر بھی اس قدر لوگ اس فلم کو ضرور دیکھ لیتے ہیں کہ کوئی بڑے نقصان کا سوال نہیں ہوتا۔ یہ تو ہے جائزہ جاپان، انگلینڈ، یورپ اور امریکہ کی فلمی صنعت کا۔ ہمارے یہاں ہندوستان میں فلمی صنعت کی نشو و نما کچھ عجیب انداز سے ہوئی ہے۔ روزِ اوّل سے آج تک ہماری فلمی صنعت ایک مد و جزر کا شکار رہی ہے۔ نہ تو اُسے کبھی حکومت سے خاطر خواہ مدد ملی اور نہ بنکوں اور مستند اور پائیدار سرمایہ داروں سے بصورت واجب سود کے قرضے کے۔ ہندوستانی فلمی صنعت آج جس مقام پہ بھی ہے وہ گنے چنے لوگوں کی ذاتی کاوشوں محنت اور سوجھ بوجھ کا نتیجہ ہے۔ اکثر و بیشتر ہندوستانی فلم بنانے والوں پہ یہ اعتراض کئے جاتے ہیں مثلاً یہ کہ وہ محض تفریحی فلمیں بناتے ہیں۔ اُن کی فلمیں زندگی کے حقائق سے بہت دور ہوتی ہیں، ویسی فلمیں سوائے ناچ اور گانے کے کچھ نہیں۔ ہماری فلمیں قوم کی تعمیر میں کسی قسم کی مدد نہیں کر رہی ہیں ہماری فلمی تکنیک دوسرے ممالک کے مقابل میں بہت پیچھے ہے وغیرہ وغیرہ۔ اسی قسم کے اعتراضات محض وہی لوگ کر سکتے ہیں جنہیں فلمی صنعت کے مسائل کی معلومات نہیں یا وہ سرے سے فلمی صنعت کے ہی خلاف ہیں۔ جس طرح سے ہمارے یہاں اچھی اور بُری سڑکیں ہیں، قابل یا نااہل میونسپل کارپوریشن ہیں، ذی حس یا بے حس ڈاکٹر ہیں، دیانت دار یا غیر دیانت دار وکیل ہیں، قوم پرور یا قوم فروش لیڈر ہیں، اسی طرح سے اچھے اور بُرے فلم ساز بھی۔ اگر فلمی صنعت سے مطابق سارے حالات کا تجزیہ کیا جائے تو واضح ہوگا کہ ہماری فلموں کی خامیوں اور خرابیوں کے واحد ذمہ دار فلم بنانے والے ہی نہیں بلکہ فلم انڈسٹری کے غیر اقتصادی ڈھانچے، ہندوستانی فلم بینوں کی ذہنی سطح، ہندی اور اُردو میں بنی ہوئی فلموں کی بیرونی ممالک میں محدود مانگ اور ان کی فروختگی کے اداروں کا فقدان، ہمارے سٹوڈیوز اور لیبارٹریز میں اچھے اور جدید کیمرے

مشینیں اور بہت سا ایسا ساز و سامان اور مشینری جو کہ معیاری فلم کے لئے اشد ضروری ہے، اس کا کال اور پھر اس پر سے مختلف صوبائی ریاستوں کا ضرورت سے زیادہ تفریحی ٹیکس کا نفاذ اور بہت سی رخنہ اندازیاں ایسی ہیں جنہوں نے فلمی صنعت کے پیروں میں بیڑیاں ڈال دی ہیں یہی وجہ ہے کہ ہماری فلمیں آرٹ کم، تجارتی آرٹ زیادہ ہیں۔ اور کیوں نہ ہو ایک فلم ساز فلمی دنیا میں شہرت کے ساتھ پیسہ کمانے بھی آتا ہے۔ فلم بنانے میں جو رقم لگتی ہے وہ بہت کم اس کی اپنی ہوتی ہے۔ عام طور پر یہ پیسہ یا تو فلمی فنانشیئر (Financiers) کا ہوتا ہے یا پھر فلم ساز سے فلم خریدنے والے (Distributors) کا جو کہ سینما مالکوں سے اکثر پیشگی رقم لے کر فلم ساز کو دیتے ہیں۔ ان حضرات کا فلم میں ایک ہی مقصد ہے اور وہ ہے تجارتی۔ نہ صرف ان کی لاگت واپس آنا چاہیے بلکہ سود اور منافع بھی۔ وہ فلم یا فلم ساز کی اسی وقت تعریف کرتے ہیں جب وہ انہیں ایسا کرنے میں مدد دیتا ہے جب بھی کوئی فلم ساز اس نکتہ سے غفلت برتتا ہے خواہ اس نے آرٹ کے نقطۂ نظر سے کتنی ہی قابلِ تحسین فلم کیوں نہ بنائی ہو اس کا مستقبل فلم کی تجارتی دنیا میں ہمیشہ کے لئے تاریک ہو جاتا ہے اس کی آیندہ کی فلم کے لئے نہ تو سود پہ پیسہ دینے والے حضرات آگے آتے ہیں اور نہ فلم کے خریدار۔ پھر وہ اپنی دکان چلائے تو کیسے ؟ ان حالات میں وہ مجبور ہوتا ہے فلم سازی میں نئی راہیں، نئے تجربات اور نئے خیالات کو چھوڑ کے وہی راہ اختیار کرے جو دوسرے کر رہے ہیں۔ ویسے یہ ضروری نہیں کہ دوسرے جو کر رہے ہیں اس میں کامیابی یقینی ہے۔ مگر پھر بھی ایک امید تو ہے کہ اگر فلم چل پڑی تو دوسری فلم بنانے میں کسی قسم کی دشواری پیش نہیں آئے گی۔

پچھلے کوئی دس بارہ برس سے فلم کی لاگت پر جو خرچہ آتا ہے وہ ضرورت سے زیادہ بڑھ گیا ہے۔ آج کل ایک معیاری ہندی یا اُردو فلم چالیس لاکھ سے پچاس ساٹھ لاکھ تک میں بنتی ہے۔ نہ صرف خاص اداکاروں، موسیقاروں اور مختلف شعبوں میں کام کرنے والوں کے معاوضہ میں زبردست اضافہ ہو گیا ہے بلکہ ان سینما گھروں کے کرایوں میں بھی جہاں ہندی یا اُردو فلمیں دکھائی جاتی ہیں۔ بڑی حیرت کی بات ہے کہ فلم کے خالق کو اس کی محنتوں کا پھل، خاص اداکاروں اور سینما گھروں کے مالکان کے حصہ کا ایک تہائی بھی نہیں ملتا۔ سرعت سے بڑھتی ہوئی شہری آبادی کے ساتھ چونکہ سینما گھروں کی تعمیر میں خاطر خواہ اضافہ نہیں ہوا ہے اس لئے بڑے بڑے شہروں میں تو سینما کے مالکان فرعون بے ساماں بنے ہوئے ہیں۔ جو ناچ وہ نچانا چاہیں فلم ساز کو ناچنا پڑتا ہے۔ ظاہر ہے ان حالات میں فلم ساز کا وہ حق جو آپ کے سامنے ہندوستان کی فلم ریلیز سے ملنا چاہئے نہیں ملتا۔ اب رہا ہندوستانی فلموں کی دوسرے ممالک میں مانگ کا سوال۔ ہالی وڈ یا انگلینڈ کی طرح ساری دنیا ہماری منڈی نہیں۔ دیسی فلموں کی اصل منڈی ہندوستان ہی ہے اور باہر بھی گنے چنے ممالک ہیں جہاں ہندوستانی فلمیں جاتی ہیں ان کے دیکھنے والے اکثریت میں ہندوستانی یا پاکستانی ہی ہیں۔ ہالی وڈ کی فلم اگر ساری دنیا کے شہروں میں صرف ایک ہفتہ کے لئے بھی چلے تو فلم ساز کی لاگت بھی نکل آتی ہے اور شاید اسی لئے وہ بے دھڑک ہو کے طرح طرح کے تجربے کر سکتے ہیں۔

اب آتا ہے سوال ہمارے تماشہ بین حضرات کی ذہنی سطح کا (یہاں تماشہ بین سے میری مراد وہ پندرہ یا بیس فیصدی پڑھے لکھے حضرات نہیں جو ہماری فلمیں یا تو دیکھتے ہی نہیں یا دیکھتے ہیں تو کبھی کبھی اور جن کے فلمیں دیکھنے یا نہ دیکھنے سے فلم ساز کی آمدنی پر کوئی خاص فرق نہیں پڑتا) یہاں بھی ہندوستانی فلم ساز کے ہاتھ بندھے ہوئے ہیں۔ جہاں اس نے بلند پروازی کی کوشش کی، بات انہی فیصدی حضرات کے پلے نہیں پڑتی یا پڑتی ہے تو انہیں بھاتی نہیں۔ اس سلسلہ میں ہمارے ذہین فلم ساز جناب خواجہ احمد عباس ایک "زندہ شہید" ہیں۔ راقم نے بھی تین چار کامیاب تفریحی فلمیں بنانے کے بعد ایک فلم تجربہ کی غرض سے کہئے یا روح کی تسکین کی خاطر بنائی۔ نام تھا "بہاروں کے سپنے"۔ اس فلم میں پڑھے لکھے نوجوانوں کی بے روزگاری کے مسئلہ کے علاوہ، مالک اور مزدور کی کشاکش، ٹریڈ یونین تحریک میں ابن الوقت عناصر کی تخریب کاری اور طبقاتی کشمکش کا حل غیر متشددانہ انداز میں کرنے کی تلقین کی تھی۔ اس فلم کی تکمیل کے لئے ساڑھے چار لاکھ روپے بجٹ سے زیادہ صرف ہوئے۔ فلم کو نہ صرف ہندوستان کے ذمہ دار فلمی نقادوں نے سراہا بلکہ بڑے بڑے سوشل ورکرز اور سیاسی لیڈران نے بھی مجھے مبارک باد دی۔ کیونکہ موضوع خشک تھا اور عوام کی تفریح کا وہ سامان نہیں تھا جس کے وہ عادی ہیں اس لئے مجھے پورا پورا احساس تھا کہ اس فلم کی کامیابی مشکل ہے۔ ضرورت تھی صوبائی حکومتوں سے حوصلہ افزائی ہوتی۔ مگر سوائے کشمیر اور گجرات کے کسی ریاست نے اس فلم کا تفریحی ٹیکس معاف نہیں کیا بلکہ اکثر جگہوں سے تو درخواست کا جواب بھی نہیں ملا۔ جو نقصان ہوا سو ہوا مگر ایک بات ضرور سمجھ میں آئی کہ اگر روح کی تسکین چاہیے تو پہلے دو تین تفریحی فلمیں بنا کے اتنا اثاثہ جمع کرنا ہوگا، کہ روح کی تسکین کی خاطر اڑایا جا سکے۔

اب آیئے ہندوستانی فلم کی تکنیک کی ارتقا کا جائزہ لیں۔ تکنیک سے

مراد ہے کسی بھی خیال، کردار، یا کسی بھی جذبہ کو تصویروں کی شکل میں پیش کرنا اس پیش کش میں ادائیگی کے علاوہ، کیمرہ کا استعمال، منظر روشن کرنے کا طریقہ، لینسیز کا صحیح استعمال، رنگ اور میک اپ کا طریقہ، موسیقی اور آواز کے نشیب و فراز، لیبارٹری کی جادوگری کے ساتھ ساتھ اور بھی بہ چیزیں شامل ہوتی ہیں۔ تکنیک میں مددگار تو کئی ہوتے ہیں لیکن اس کا اصلی خالق ہدایت کار ہی ہوتا ہے۔ فلم کی پیش کش میں ہماری تکنیک نے ترقی کی ہے یا نہیں ہے۔ یہ پرانی اور جدید فلمیں دیکھنے سے ظاہر ہو جاتا ہے۔ تکنیک ہوتی موضوع کی ضرورت یا مانگ۔ اس ضرورت یا مانگ کا احساس ہر دماغ میں یکساں نہیں ہو سکتا۔ ایک ہی منظر، ایک ہی جذبہ مختلف ہدایت کار مختلف انداز میں پیش کریں گے۔ کون سا انداز سب سے بہتر ہے یہ ہدایت کار کی تعلیمی نشو و نما، اس کا مشاہدہ اس کی فلمی سمجھ بوجھ پر منحصر ہے۔ جہاں تک ذہین اور جدت پسند دماغوں کا تعلق ہے ہماری فلمی دنیا میں کم و بیش ویسے ہی لوگ ہیں جیسے کہ ہالی وڈ میں یا دوسری جگہ مگر جو سہولتیں یا فن کے جو اوزار بیرونی ہدایت کاروں کو میسر ہیں وہ ہمارے ہدایت کاروں کو نہیں شاید بہت کم لوگ اس امر سے واقف ہیں کہ ہمارے یہاں فلم بنانے کا ساز و سامان پچیس سال پرانا ہے۔ نئے کیمرے، نئے لینسیز، جدید قسم کی ٹرالیز، کرینز، لیبارٹری کی تمام تر ضروریات ریسرچ کی سہولتیں جو بیرونی ممالک کے فلمسازوں کو میسر ہیں، ان کا یہاں زبردست قحط ہے۔ چند سال پہلے امریکی فلم سازوں کا ایک وفد بمبئی آیا تھا اور اس نے ہمارے اسٹوڈیوز اور مشینری کا جائزہ لینے کے بعد سخت حیرت کا اظہار کیا کہ اس قدر دقیانوسی سامان ہوتے ہوئے ہندوستانی فلمیں کس طرح سے اپنا معیار برقرار رکھے ہوئے ہیں۔

کسی بھی فلم کی کامیابی کا سب سے اہم جزو کہانی ہوتی ہے۔ ابتدا میں زیادہ تر فلمیں دھارمک یا تاریخی بنا کرتی تھیں۔ نیو تھیٹرز کلکتہ نے سوشل اور رومان پرور فلمیں پیش کر کے فلمی دنیا میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا پھر بمبئی اور لاہور نے میوزیکل پکچرز کی داغ بیل ڈالی۔ یوں تو گانے ہر فلم میں ہوتے ہیں مگر پنچولی آرٹ پکچرز لاہور اور بمبئے ٹاکیز نے ایسی فلمیں پیش کرنا شروع کیں جن میں کہانی تو ہلکی پھلکی سی تھی مگر زیادہ زور گانوں اور ناچ پر دیا گیا تھا۔ کہانی سے زیادہ عام فہم گانے اور نیا آرکسٹرا، ڈھولک کی تال جو کہ موسیقار غلام حیدر نے سب سے پہلے پیش کی۔ لوگوں کی توجہ کا مرکز بنی۔ کچھ حضرات ہندوستانی لٹریچر کی طرف بھی متوجہ ہوئے مگر سوائے سرت چندر چٹرجی کی کہانیوں کے جو کہ اکثر سکرین پلے Sereen play کی شکل میں ہیں، کسی بھی دوسرے ناول نگار کو خاطر خواہ کامیابی نہیں ملی۔ یوں تو ہمارے لٹریچر میں اچھی کہانیوں کی کمی نہیں مگر زیادہ تر ناول ہیں جنہیں اگر سکرین پلے کی شکل میں ڈھالا جائے تو ان کی جاذبیت ختم ہو جائے گی یا پھر ایسے موضوعات پہ ناول ہیں جو کہ فلم ساز ہندوستان کی اسی فی صدی سے زیادہ ان پڑھ عوام کے لیے غیر موزوں سمجھتے ہیں۔ فلمی دنیا میں ان ہی ادیبوں کی کھپت ہوتی ہے جنہوں نے اپنے لکھنے کا انداز فلمی مزاج کے مطابق بنایا۔ بہت کم لوگ اس بات سے واقف ہیں کہ ایسی فلمیں بہت کم بنتی ہیں جنہیں سارے ہندوستان میں یکساں مقبولیت حاصل ہوتی ہے اس کی وجہ ہے مذاق اور مزاج کا فرق۔ یہ ضروری نہیں کہ جو فلم مہاراشٹر میں بہت پسند کی گئی ہے وہ پنجاب اور بنگال میں بھی اسی قدر مقبول ہو بلکہ اکثر اس کے بالکل برعکس ہوتا ہے۔ اس لیے فلمی تکنیک کو ہر پرانت کا خیال رکھنا پڑتا ہے کہ بات وہ کہی جائے جو ہر جگہ سمجھی جائے اور پسند بھی کی جائے مگر یہ حقیقت ہے کہ آج ہمارے تماشبین بہت سے کامیاب فلمی فارمولوں کو رد کر رہے ہیں اور فلمی صنعت میں اچھی کہانی لکھنے والوں کا زبردست کال پڑ گیا ہے جب تک فلم ساز نئے انداز کی کہانیاں نہیں لائیں گے یہ بحران رہے گا نئے انداز کی کہانیوں کے لیے ضرورت ہے ادیبوں کی ایک نئی پود کی۔ ایسے ادیب جو نہ صرف سکرین پلے کی ضروریات کو سمجھتے ہیں بلکہ دور حاضر کے فلمی تماشبینوں کی نبض بھی پہچانتے ہوں موضوعات میں فوراً انقلابی تبدیلی تو نہیں کی جا سکتی مگر آہستہ آہستہ مواد میں، کردار کا نقشہ کھینچنے میں اور سوچنے پر مجبور کر دینے والے خیالات کی شروعات کی جا سکتی ہے مگر ہر صورت میں بات اس انداز میں کہنا ہوگی کہ ان پڑھ سے ان پڑھ تماشبین اسے سمجھ سکے ایک مرتبہ ہالی وڈ کے مشہور ہدایت کار سیسل بی ڈی مل سے کسی جرنلسٹ نے سوال کیا تھا کہ جب آپ فلمیں بناتے ہیں تو کس بات کا بہت خیال رکھتے ہیں۔ سیسل بی ڈی مل نے جواب دیا کہ "تماشبین کا" اس کی وضاحت کرتے ہوئے انہوں نے کہا کہ جب میں فلم بناتا ہوں تو صرف امریکی تماشبین ہی میرے دماغ میں نہیں ہوتا بلکہ میں سوچتا ہوں چین کے ایک بہت ہی چھوٹے سے شہر کے معمولی سے سنیما گھر کا جہاں ایک جاہل، افسردہ اور زمانے سے تنگ آیا ہوا چینی میری فلم دیکھنے آتا ہے جب وہ سب کچھ بھول کے خوشی سے اچھل پڑتا ہے۔ تالیاں بجانے لگتا ہے تو میں سمجھتا ہوں میری محنت سپھل ہوئی ہے۔"

—— او پی۔ رلہن

ہندوستان کی فلمی صنعت میں قلیل عرصے میں ہی ایسی فلمیں تیار کرنے کا رجحان پیدا ہوا ہے جن میں گیت نہ ہوں اور جن میں بڑے بڑے فلمی ستارے کام نہ کریں۔ میں نے گیتوں کے بغیر اپنی حالیہ فلم ہلچل کی تیاری کا کام ۸ ستمبر کو بڑے بڑے فلمی ستاروں کی مدد کے بغیر شروع کیا۔ شوٹنگ کا کام مسلسل ہوتا رہا اور میں نے یہ فلم چھ مہینے سے کم عرصے میں مکمل کر لی۔ دوسرے لوگوں نے بھی انہی لائنوں پر کام کیا ہے لیکن غالباً میں پہلا ایسا شخص ہوں جس نے اس نئے رجحان کے تینوں پہلوؤں —— گیتوں کے بنا، بڑے فلمی ستاروں کے بنا، اور تھوڑے عرصے میں فلم تیار کرنے —— کو یکجا کیا ہے

مجھے یہ کہنے میں تامل نہیں کہ فلمی دنیا میں اس نئے رجحان نے اپنا مقام پیدا کر لیا ہے۔ یہ وقت کا تقاضا تھا اور اس سے ہونے والے فوائد کے پیش نظر میں یہ محسوس کرتا ہوں کہ میں اس رجحان کے بارے میں کچھ کہہ سکتا ہوں۔ یہ نیا رجحان بیک وقت پروڈیوسر کی کئی پریشانیوں کا حل ثابت ہوا ہے۔

فلم جلدی اس صورت میں تیار کی جا سکتی ہے جبکہ سکرپٹ کافی عرصہ پہلے سے ہی تیار رہو۔ اس سے یہ فائدہ ہوگا کہ فلم کی تیاری کا کام شروع کرنے سے پہلے ہی سکرپٹ فلم تیار کرنے والے کے ہاتھوں میں ہوگا۔ دوسرے کوئی بھی پروڈیوسر تب تک مسلسل شوٹنگ جاری نہیں رکھ سکتا اور نہ ہی وہ کارکنوں کو روزانہ معاوضہ ادا کر سکتا ہے، جب تک کہ اس کے پاس کافی روپیہ موجود نہ ہو۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ سرمایے سے متعلق تمام انتظامات ایک ایسی فلم کی تیاری کا کام شروع ہونے سے پہلے کرنا ضروری ہے جسے جلد از جلد مکمل کیا جانا مقصود ہو۔

اگر یہ رجحان برقرار رہا تو پروڈیوسروں کو بڑے بڑے ستاروں سے وقت طے کرنے کے لئے ان کے پیچھے بھاگنے کی پریشانی سے نجات مل جائے گی۔ ایسی فلموں میں پروڈیوسر نئے چہروں کو سٹیج پر لاتا ہے اور انہیں جب بھی ضرورت ہو وہ کام کے لئے بلا سکتا ہے۔ اس طرح شوٹنگ کو طے شدہ پروگرام کے مطابق پورا کیا جا سکتا ہے اور پروڈیوسر کو ویسے کئی فالتو اخراجات کی بچت ہو جاتی ہے جو شوٹنگ کے پروگرام کے طول پکڑ جانے کی صورت میں اسے برداشت کرنے پڑتے ہیں۔ اور جن کی بدولت بالآخر پروڈیوسر کی کمائی کا بہت بڑا حصہ سرمایہ کار کے پاس چلا جاتا ہے۔ اس نئے رجحان کی بدولت اجرتوں، سفر کے اخراجات، خاطر تواضع کے اخراجات اور دفتر کے دوسرے

کمی اخراجات میں بھاری کمی کی جاسکتی ہے۔ اس کے علاوہ اس نئے رجحان سے سرمایہ لگانے والے وہ افراد جو پروڈیوسروں کے آگے پیچھے گھومتے رہتے ہیں اور اُن کے منافع کا کثیر حصہ ہڑپ کرجاتے ہیں۔ اپنے ارادوں میں کامیاب نہیں ہو سکیں گے۔

ایک ڈائرکٹر کے لیے کسی فلم کا تھوڑے عرصے میں تیار ہوجانا واقعی ایک بہت اچھی بات ہوگی اس سے بہتر تسلسل قائم رہے گا اور آرٹسٹوں کی کارکردگی میں کافی اصلاح ہوگی کیونکہ انہیں کسی کیریکٹر کے صحیح موڈ کو برقرار رکھنے میں مدد ملے گی اور اُن میں اپنی بہترین صلاحیتوں کو اُجاگر کرنے کے لیے زیادہ جوش پیدا ہوگا۔ شوٹنگ کے پروگرام میں تاخیر ہوجانے سے یہ جوش کم ہوجاتا ہے۔

لیکن ایسی فلم تیار کرنے والے کسی پروڈیوسر کے لیے سب سے زیادہ خوشی کی بات یہ ہوگی کہ اُسے نئے ستارے تیار کرنے کا موقع ملے گا۔ بڑی تلاش کے بعد مجھے اپنی فلم ہلچل میں کئی ستارے لانے میں کامیابی نصیب ہوئی اور مجھے اس بات کا فخر ہے کہ ابھی میری فلم ریلیز نہیں ہوئی کہ دوسری فلموں کے لیے اُن کی مانگ پیدا ہوگئی ہے۔

اب ہم پھر اپنی بحث کے اس نکتے پر واپس پہونچ جاتے ہیں کہ جوں جوں فلمیں تیار کرنے کا یہ رجحان مقبول ہوگا توں توں اس کا دائرہ وسیع تر ہوتا جائے گا فلم کی تیاری میں سب سے بڑی دقت سرمایہ کی پیش آتی ہے کیونکہ یہ سرمایہ فلم کے مکمل ہونے اور اس کے ریلیز ہونے تک کئی کئی برسوں تک بلاک ہوجاتا ہے جب فلم کا بہت تھوڑے عرصے میں مکمل ہونا یقینی ہوگا تو یہی روپیہ تھوڑے عرصے میں ہی فائنینسروں کو واپس ملنے کی اُمید پیدا ہوجائے گی۔ یہ روپیہ تھوڑے عرصے میں پھر سے کاروبار میں لگایا جاسکے گا اور میں سمجھتا ہوں کہ اس سے کسی پروجیکٹ میں روپیہ لگانے کے لیے فائنینسروں میں زیادہ اعتماد پیدا ہوگا۔ اس طرح کچھ عرصہ کے بعد فلموں کے لیے سرمایہ لگانے کے تمام نظریے میں ہی تبدیلی واقع ہوسکتی ہے جس سے پروڈیوسروں کے لیے فلم کی تیاری کے لیے سرمایہ فراہم کرنا کافی آسان ہوجائے گا۔

بہرحال یہ نیا رجحان فلمی صنعت میں پیدا ہوچکا ہے اب یہ دیکھنا ہے کہ اس کی مقبولیت کا دائرہ کس طرح وسیع تر ہوگا اور یہ کیونکر کامیاب ہوگا۔

بقیہ: مر اسکرین ایک انقلابی ایجاد

حسب ضرورت رکاوٹ ہٹاکر پورے ہال کو ڈراما وغیرہ کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے۔

ہندوستان کی زیادہ تر آبادی گاؤں میں رہتی ہے چھوٹے قصبوں میں ۳۵ ملی میٹر کے سینما ہال (عام سینما ہال) کھولنا منافع بخش نہیں۔ اسکول، حکومت کے پبلسٹی ادارے اور سماجی ادارے ۱۶ ملی میٹر (چھوٹی) کی فلمیں دکھاتے ہیں لیکن یہ چھوٹے گروہوں کے لیے ہوتی ہیں پھر یہ عام طور سے پسند نہیں کی جاتیں۔ اگر ۱۶ ملی میٹر کی فلموں کو مقبول بنایا جاسکے اور بعض تبدیلیوں کے ذریعے اس قابل بنایا جاسکے کہ ۳۔۴ سو آدمی دیکھ سکیں تو ایک بہت بڑی خدمت ہوگی کیونکہ فلم معلومات، تعلیم اور تفریح کا بڑا موثر وسیلہ ہے جس سے ملک کی بہت بڑی آبادی ابھی بے بہرہ ہے۔ اگر ۱۶ ملی میٹر کے لیے مر اسکرین کا طریقہ اپنایا جائے تو اس کی خامیاں دور ہوسکتی ہیں۔ پروجیکٹر میں تھوڑی سی ترمیم کرکے اور ایک ہزار واٹ کا پروجیکشن لیمپ استعمال کرکے ۲۰ فٹ چوڑائی کی روشن اور واضح تصویر پردے پر دکھائی جاسکتی ہے۔ مر اسکرین کے ساتھ دو اسکرین دی جاتی ہے۔ اس لیے اس نئے طریقے کے تحت تین چار سو آدمی آرام سے فلم دیکھ سکتے ہیں۔ لاؤڈ اسپیکر کو اس طرح رکھا جاسکتا ہے تاکہ سب اچھی طرح آواز سن سکیں۔ اس طرح کم خرچ میں اور منافع بخش طور پر سینما کو گاؤں گاؤں پہونچایا جاسکتا ہے اور اس کے ذریعے انہیں تمام ضروری باتوں سے باخبر رکھا جاسکتا ہے۔

مر اسکرین بمبئی کے ایک سینما ہال میں نصب کیا گیا ہے۔ جسے بے حد پسند کیا گیا ہے متعدد فلمی شخصیتیں، انجنیئر، اور ماہرین اس طریقہ کار کو دیکھ چکے ہیں اور اپنے اطمینان کا اظہار کرچکے ہیں۔

بقیہ: ہماری فلموں میں ہندوستانیت

ہوتی رہتی ہیں۔ اس کی طرف دھیان دینے کی ضرورت ہے۔

زیادہ تر لوگ عام فلم بینوں پر یہ الزام لگاتے ہیں کہ اُن کا ذوق پست ہے اور انہیں سنسنی خیز مار دھاڑ اور نیم عریاں رقص بھری فلمیں ہی پسند ہیں۔ میں اس الزام کو بالکل صحیح نہیں مانتا۔

عوام بے چارے تو تفریح اور دل بہلانے کے خواہش مند ہیں۔ آپ فلم نام پر سرکس، تیبرے، بھانڈپن، نوٹنکی، زہر جو بھی دے دیں وہ چپ چاپ برداشت کرلیتے ہیں۔ وہ نہیں جانتے کہ اس کا متبادل کیا ہے۔ مگر اب آپ دیکھیں گے کہ میا فارمولا فلمیں فلاپ ہو رہی ہیں۔ عوام بیدار ہو رہے ہیں وہ رنگے سیار چاہے ادیب ہو یا اداکار، پروڈیوسر ہو، یا پبلسٹی کرنے والے سب کو پہچاننے لگے ہیں لیکن اُن کے ہاتھ میں کیا ہے؟

ودیا پتی کا ایک منظر

ہندی سینما کی تاریخ میں وہ دور آیا جسے سنہری دور، کہہ سکتے ہیں۔
کلکتہ کی نیو تھیٹرز اور ایسٹرن فلم کارپوریشن، بمبئی کی بمبئے ٹاکیز، اور منروا مووی ٹون اور پونا کی پربھات فلم کمپنی نے ایک کے بعد ایک ایسی فلمیں پیش کیں جو اس ملک کی فلمی تاریخ میں کلاسیکل، بن کر رہ گئیں۔ اس دور کی فلموں میں دلیو داس بھگت، ڈاکٹر کپال کنڈلا۔ اچھوت کنیا، ساوتری ہیملٹ خون کا خون، میٹھا زہر، جیلر، پکار، امر جیوتی، آدمی تکارام، دنیا نہ مانے، سیتا اور چترلیکھا، شاید کبھی بھی بھلائی نہ جاسکے گیں۔

اچھی فلموں کا یہ دور دوسری جنگ عظیم شروع ہونے کے باوجود جاری رہا۔ لیکن جب دو اڑھائی سال بعد اس جنگ کا اثر ہمارے ملک پر بھی پڑنا شروع ہوا۔

تو حکومت برطانیہ نے ہر طرح سے اپنے شکنجے کو کسنا شروع کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ فلم بنانے کے لئے لائسنس لینا ضروری قرار دیا گیا۔ یہ لائسنس عام طور پر انہیں ہی کو دیا گیا جنہوں نے جنگی پراپیگنڈے میں تعاون دیا۔

کچھ تو لائسنس سسٹم نے، کچھ انہی دنوں میں شروع ہو جانے والی فری لانسنگ نے اور کچھ ایسے لوگوں کے فلم لائن میں آجانے سے جنہوں نے جنگ میں اُلٹے سیدھے ڈھنگ سے بے حساب روپیہ کمالیا تھا۔ فلموں کا معیار پست ہونا شروع ہو گیا۔ فلم فن کے بجائے تجارت بن گئی۔ اور پھر اُس کی شکل سٹے جیسی ہو گئی۔

ایسے ماحول میں اُن فلم کمپنیوں کا ٹِک پانا جہاں آرٹ پروان چڑھا تھا، مشکل ہو گیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ آئندہ چند برس میں پربھات فلم کمپنی بھی بند ہو گئی اور نیو تھیٹرز بھی۔ منروا بک گیا اور نیشنل اسٹوڈیو بھی فلمی ستاروں نے انسٹی ٹیوشن کی جگہ لے لی۔ ادارے سے زیادہ شخصیت اور کمپنیوں کی جگہ اداکاروں کی اہمیت بڑھ گئی۔

یہی وجہ ہے کہ آزادی کے ۲۴ برس بعد بھی ہندی فلمیں فارمولوں کے گرداب میں اُلجھی پڑی ہیں۔ کچھ کامیاب فلموں کی آنکھ موند کر نقل کرنا ہی زیادہ تر فلم بنانے والوں کا شیوہ رہا ہے۔

جیسے نہ تو آج بغیر ناچ گانے کے فلم بن سکتی ہے۔ نہ بغیر عدالت کے منظر کے۔ فلم میں مار دھاڑ ہونا، جج کے سامنے سسپنس کی گتھی سلجھانا، ایک ہی فلم میں کامیڈی، ٹریجڈی، ہنسنا، رونا، گانا بجانا بھی دکھانا ضروری ہے۔ یہ سب کچھ (جسے ہمارے فلم ساز مسالہ کہتے ہیں) نہ ہو تو فلم بن کر بھی نہیں

مدھو چھندا اور راکیش پانڈے (سارا آکاش)

بکتی ہے۔

بغیر فلمی گیتوں کے ہندی فلم بنتی ہی نہیں۔ کبھی 'قانون'، 'منا'، یا 'اتفاق' جیسی کوئی فلم آتی بھی ہے تو آٹھ دس برس میں ایک ورنہ آنند جیسی پیاری فلم میں بھی ڈائرکٹرز کو گانے شامل کرنے پڑتے ہیں۔ سکھ دکھ، پیدائش، موت، ہجر و وصال کچھ بھی ہو گانا ہونا ہی چاہئے۔ اتنا ہی نہیں گانے کی سچیوئشن بھی قریب قریب طے ہیں۔ جیسے دیوتاؤں کے قدموں میں بیٹھ کر ایک بھجن گانا، ایک آدھ رومانی دوگانا، باغ باغیچے یا کسی جھرنے کے کنارے الاپنا، اتنا ہی نہیں رومانی گانے میں بیک گراؤنڈ کشمیر یا کلّو ہونا چاہئے۔ بھلے ہی کہانی کے مطابق ہیرو ہیروئن دہلی کے قدسیہ باغ میں ملیں یا بمبئی کے ہینگنگ گارڈن میں۔

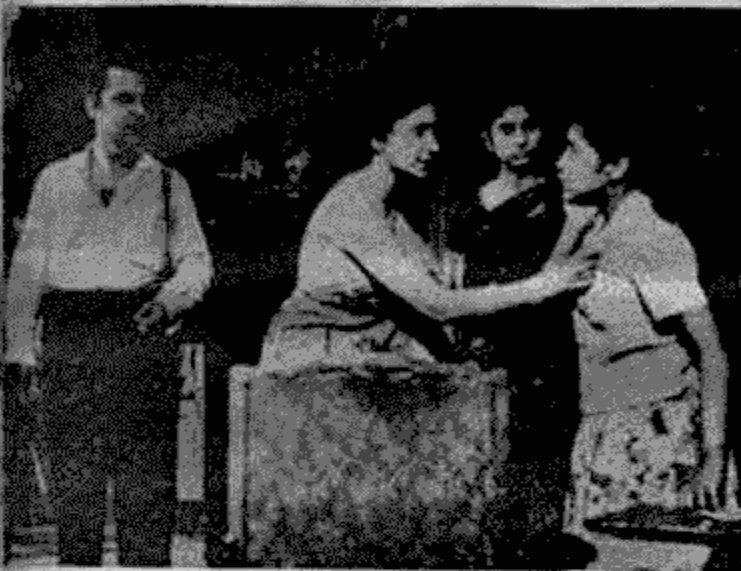
ایک زمانہ تھا ہندی میں سماجی، دھارمک تاریخی اور اسٹنٹ فلمیں بنتی تھیں۔ اُن کے بنانے والے الگ الگ تھے۔ اُن میں کام کرنے والے علیحدہ علیحدہ اداکار ہوتے تھے۔ ایک طرف 'اچھوت کنیا'، 'مکتی'، اور 'آدمی' بنتی تھیں تو ایک طرف انصاف کی توپ، ہنٹر والی، پنجاب میل اور پانٹنگ شو بنائی جاتی تھیں۔ ایک میں سہگل بُروا اور دیوکارانی کام کرتے تھے تو دوسرے میں ماسٹر سینڈو، نجمن اور ناڈیا لیکن آج تو فلم بھلے ہی سماجی یا گھریلو ہو بغیر مار دھاڑ کے وہ مکمل ہی نہیں ہو سکتی۔ آج سوشل فلموں کے لئے بھی "فائٹ ٹرینیز" ضروری ہو گیا ہے کیونکہ دیوانند سے لے کر دارا سنگھ تک سبھی کو جیمز بانڈ بننا ہے اور دشمن کی پٹائی کرنی ہے۔

عدالت کے منظر کے بغیر بھی ہماری زیادہ تر فلمیں اب پوری نہیں ہو پاتیں۔ اس کی ایک وجہ تو زیادہ تر فلموں کے پلاٹ ہیں جو جرائم یا سنسنی خیزی پر مبنی ہوتے ہیں اور ایسی فلمیں "سچے کا بول بالا جھوٹے کا منہ کالا" کو ثابت کئے بغیر مکمل نہیں ہو پاتیں لیکن اگر ایسا نہ بھی ہو تو بھی آخر میں ہیرو ہیروئن کو عدالت میں پہنچنا چاہیئے۔ یہی وجہ ہے کہ کورٹ روم ڈرامہ" ہونا فلم کی ایک خاص خوبی مانی جاتی ہے۔

ناچ کو اپنانے میں بھی ہندی فلم پروڈیوسر بڑا زندہ دل واقع ہوا ہے۔ دو کیبرے اور ایک مجرا یا پھر ایک لوک ناچ بھی دکھایا جانا چاہئے۔ ایسا اُس کا عقیدہ ہے اور اس کام کے لئے ہیلن اور پدما، مدھومتی اور لکشمی چھایا جیسے چند نام بھی تو ہیں۔

اِن فارمولوں کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ہندی فلم روسی سلاد کی طرح بن گئی ہیں جس طرح اس ایک پیالے میں طرح طرح کی سبزیاں، انڈے، کریم نمک اور میٹھا ہوتا ہے۔ اسی طرح ایک ہندی فلم میں ناچ گانا، ہنسنا، رونا، پہ... میدان، گھر، کچہری، درد، قہقہے، کامیڈی، ٹریجڈی سب کچھ یکجا ہوتا ہے۔

ادھر کچھ دنوں سے ہندی سینما میں بھی ایک نئے دور کی شروعات نظر آ رہی ہے۔ ایک ایسے سینما کی شروعات جسے ہم متوازی سینما کہہ سکتے ... جو عام تجارتی سینما سے تھوڑا سا ہٹ کر ہے۔ ایسی فلمیں جو فارمولوں کو توڑ کر بنائی جا رہی ہیں۔

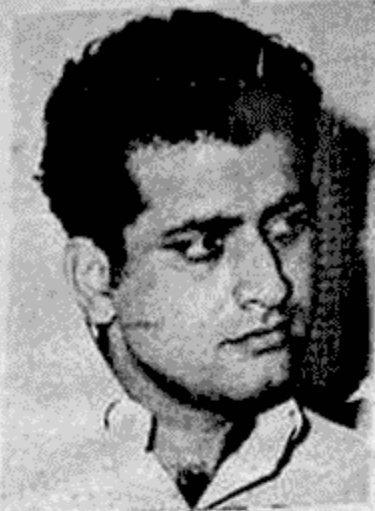
اشت سین کی خاموشی اور رشی کیش مکرجی کی آنند، بابورام اشا... کی چیتنا، مرنال سین کی بھون شوم) باسو چٹرجی کی سارا آکاش اسی نئے ... کی بہترین اور کامیاب مثالیں ہیں۔

[illegible] کا ایک منظر

یوں اس طرح کی فلمیں شانتا رام، دیوکی بوس، بروا، ضیا سرحد... خواجہ احمد عباس اور بمل رائے نے بھی بنائی ہیں مگر وہ تجارتی بنیاد ... تھیں۔ یہ فلمیں اس تجارتی بنیاد کو توڑ کر بنائی گئی ہیں اور کم بجٹ میں تکمیل کی گئی ہیں۔ زیادہ تر سیٹ پر نہ بنا کر لوکیشن پر بنائی گئی ہیں۔ نئے چہروں کو لے کر بنائی گئی ہیں اور نئے موضوعات لے کر بنائی جا رہی ہیں۔ جو ہندی فلموں کو فارمولوں کے گرداب سے نکالنا چاہتے ہیں اور اس کی تکمیل کے لئے جد... کا حوصلہ رکھتے ہیں۔

یہ لوگ کوشش کر رہے ہیں کہ فارمولوں کا سینما جو گھن کی طرح فلم آرٹ کو ... رہا ہے ختم کر دیا جائے اور اس کی جگہ وہ سینما لے جس کا تعلق ہالی ووڈ یا جیم... سے نہ ہو کر اس دھرتی سے، یہاں کے سماج سے ہو۔

کام مشکل ہے مگر جب ہر محاذ پر مجاہدوں نے نظام بدل
دیا ہے، روپ بدل دیا ہے۔ آدرش بدل لئے ہیں ...
وہ سینما کے روپ کو بدلنے میں کامیاب کیوں نہیں ہوں گے۔ ضرور ہوں...

اشوک کمار

منوج کمار

راج کمار

پران

راجیش کھنہ

جانی واکر

سنجیو کمار

دیوانند

دھرمیندر

محمود

دنیا کو ہندوستان کا سب سے کارآمد تحفہ

سب سے پہلے انسان گنتی کے لئے پتھر کے ٹکڑوں کا سہارا لیتا تھا۔ آہستہ آہستہ اس نے ہاتھ کی انگلیوں کی مدد سے گننا شروع کیا۔ لیکن اس طرح وہ دس سے آگے نہیں گن سکا۔

ہندوستان نے ہی سب سے پہلے ریاضی کی دس علامتوں کے ذریعے انسان کو گننا سکھایا اور اسے انگلیوں کے سہارے گننے سے نجات دلائی۔ اسی لئے ان علامتوں کا نام 'ہندسے' مشہور ہوا۔ ان ہندسوں میں سب سے کارآمد تحفہ تھا صفر —
جس نے گنتی کی دنیا میں ایک انقلاب پیدا کر دیا۔

ان دس ہندسوں کی علامتیں جو عام میں استعمال ہونے والے گھیہ کنڈلی کی چوکور ساخت سے لی گئی ہیں۔ ہر علامت کی قدر گنتی میں اس کے مقام پر منحصر ہے۔
ان کے ذریعے سب کچھ گنا جا سکتا تھا۔

۲۳۲ - ۲۷۳ قبل مسیح کے دوران حضرت اشوک کے عہد میں یہ ہندسے خوب رائج تھے۔ اس کے ایک ہزار سال بعد محمد ابن موسیٰ الخوارزمی نے بغداد میں ان ہندسوں کو مقبول بنایا۔ سرزمین عرب میں عرصے تک استعمال ہونے کے بعد یہ ہندسے یورپ کے علم میں آئے ... گنتی کو سادہ اور آسان بنا کر ان ہندسوں نے بے شمار کا بھی شمار کر ڈالا۔

اس کے ساتھ ہی انسان اپنی مختلف ضروریات کے مطابق ہندسوں اور ریاضی کے دوسرے مسائل حل کرنے کے لئے نئے نئے طریقے بھی تلاش کرتا رہا۔

دور حاضر کی ترقی پذیر ایجادات میں کمپیوٹر نے ہمیں اس قابل بنا دیا ہے کہ ہم اعداد و شمار کے مشکل ترین سوالوں کو لمحہ بھر میں حل کر سکتے ہیں۔ اسی طرح زندگی کے ان مسائل کو حل کیا جا رہا ہے۔ جن کا پہلے کوئی حل نہیں تھا۔ ہندوستان میں بنے آئی۔ بی۔ ایم کمپیوٹر ملک کی ارتقائی قوت کو دگنی گنا بڑھانے میں مددگار ثابت ہو رہے ہیں۔

آج انسانی زندگی کے ہر شعبے میں، تعمیر اور تشکیل کے ہر منصوبے میں — ترقی کی بلند ترین منزلوں کو چھونے کے لئے انسان کمپیوٹر کا استعمال کر رہا ہے۔

IBM

1 2 3 4 5
6 7 8 9 0

mcm/ibm/120/u

Vol. 30 No. 1–2 AJKAL (Monthly) August — September 1971
Edited and Published by the Director, Publications Division, Patiala House, New Delhi.
Printed by Skylark Printers, 11355 Idgah Road, New Delhi-55
Regd. No. D-509